காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ்
Tamil Film Journal

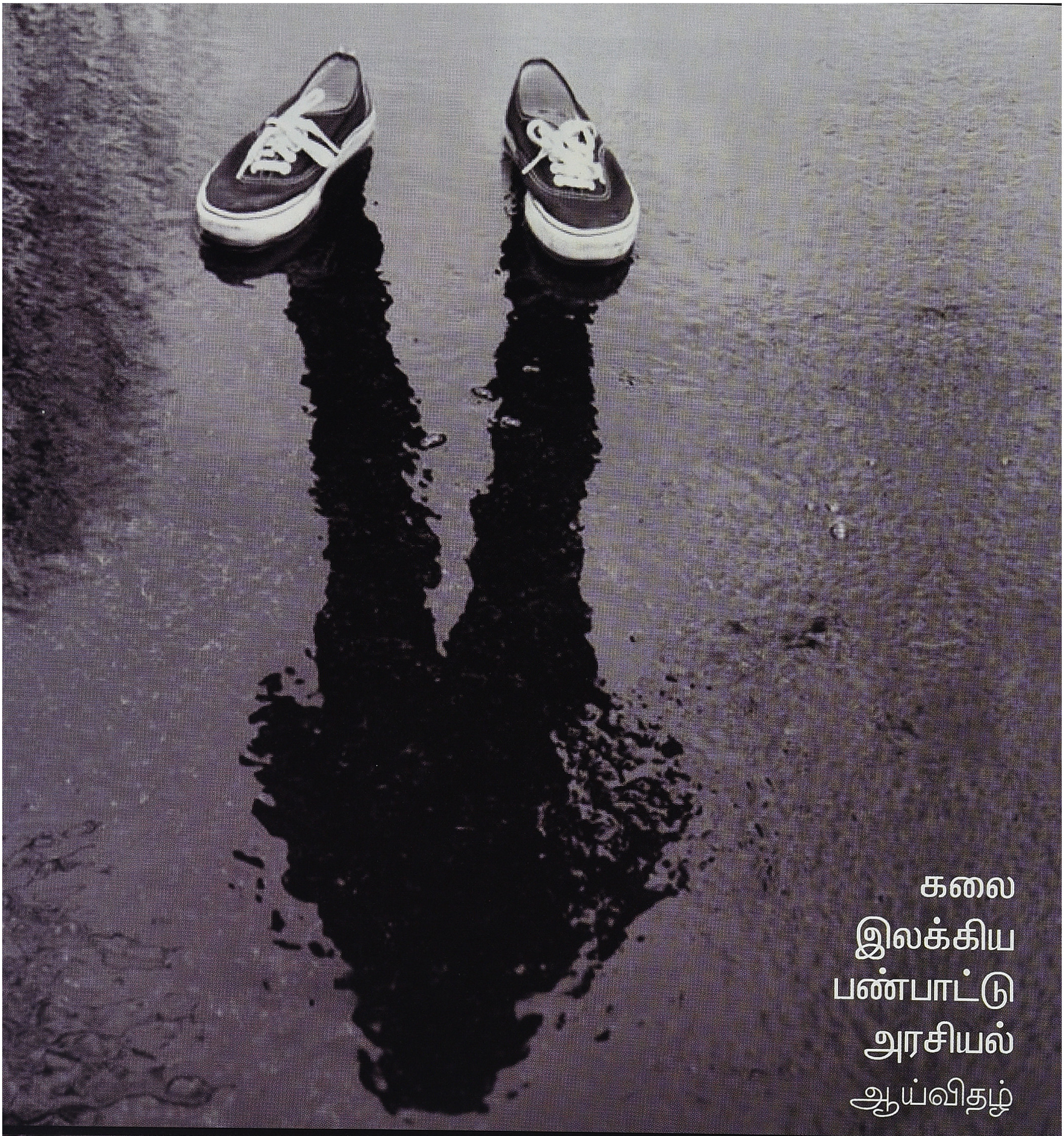
டிசம்பர் 2014 | மலர் 2 | இதழ் 12 | ரூ.20
December 2014 | Volume 2 | Issue 12 | Rs.20

எம்.எஸ்.எஸ். பாண்டியன்:

திரைப்பட ஆய்வுகளில் புதிய திசைவழி கண்டவர்

பராசக்தி (1952)

ஒரு திரைப்படத்தின் வாழ்வும் காலமும்



அகம் புறம்
காலாண்டிதழ்

கயல்கவின்
பதிப்பகத்திலிருந்து
விரைவில்...

காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | மலர்: 2 | இதழ்: 12 | டிசம்பர் 2014

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

பொறுப்பாசிரியர்
க.சு. சாமிக்கண்ணு வின்சென்ட்

துணை ஆசிரியர்
கருப்பு குமார்

ஆசிரியர் குழு
ராஜன் குறை
சுந்தர் காளி
வேணு. மணி
முகமது சஃபி
மதுரை பாபு
மோனிகா

ஆலோசனைக் குழு
ஸ்டீபன் ஹியூஸ்
எம்.எஸ்.எஸ். பாண்டியன்
தேவேந்திரபூபதி

ஒருங்கிணைப்பு மேலாளர்
ஸ்ரீகுமார்

வடிவமைப்பு
ரவீந்திரன்

சர்குலேசன் & சந்தா
டி.காசிராஜன்
முத்துராஜ்

முகவரி
காட்சிப்பிழை
28(பழைய எண்: 20), அசோக்நகர் பிரதான
சாலை டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை
கோடம்பாக்கம்
சென்னை - 600 024

தொலைபேசி:
ஆசிரியர்
99445 83282

சர்குலேஷன் & சந்தா
99529 72557

மின்னஞ்சல்
kaatchippizhai@gmail.com

இணையதளம்
www.kaatchippizhai.com

இது நண்பர் பேராசிரியர் எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியனுக்காக நான் எழுத முயலும் மூன்றாவது அஞ்சலிக்குறிப்பு.

இழப்பையும், இழப்பின் வலியையும் தொடர்ந்து பேசுவது கால விரயம் மட்டுமன்று. பாண்டியன் போன்ற 'பேராளுமைக்கு' செய்துவிட்ட நீதியுமாகாது. பாண்டியன் அவர்களின் மறைவு, அவர் அடிக்கடி நினைவுகூர்ந்த, நான்காம் பக்கத்து பெட்டிச் செய்தி ஒன்றாக 'தி இந்து'வில் இடம் கிடைக்கப்பெற்ற பாவேந்தர் பாரதிதாசனின் மரணச் செய்தி போன்று 'மறைக்கப்பட்டு' விடவில்லை.

அவர் இயங்கிய மொழித்தளம், அவருக்கான 'மரியாதையை' ஓரளவு வழங்கி விட்டிருக்கிறது. தமிழ் மொழியின் பிரதான பத்திரிக்கைகள், வார இதழ்கள், ஒரு 'முக்கியமான மனிதர்' ஒருவரின் மரணத்தை பதிவு செய்துவிட்டன. சமூகவலைத் தளங்களின் பங்களிப்பும் பிரதானமானதாகி விட்டது. குறிப்பாக அவரது மாணவர்களின் 'நினைவுக் குறிப்புகள்' அவருக்கு 'உரிய மரியாதை' செய்துவிட்டன. ஏகதேசமாக பொதுவெளி ஒரு மிக முக்கியமான நபர் ஒருவர் மறைந்துவிட்டார் என ஓரளவில் அறிந்து கொண்டு விட்டிருக்கிறது.

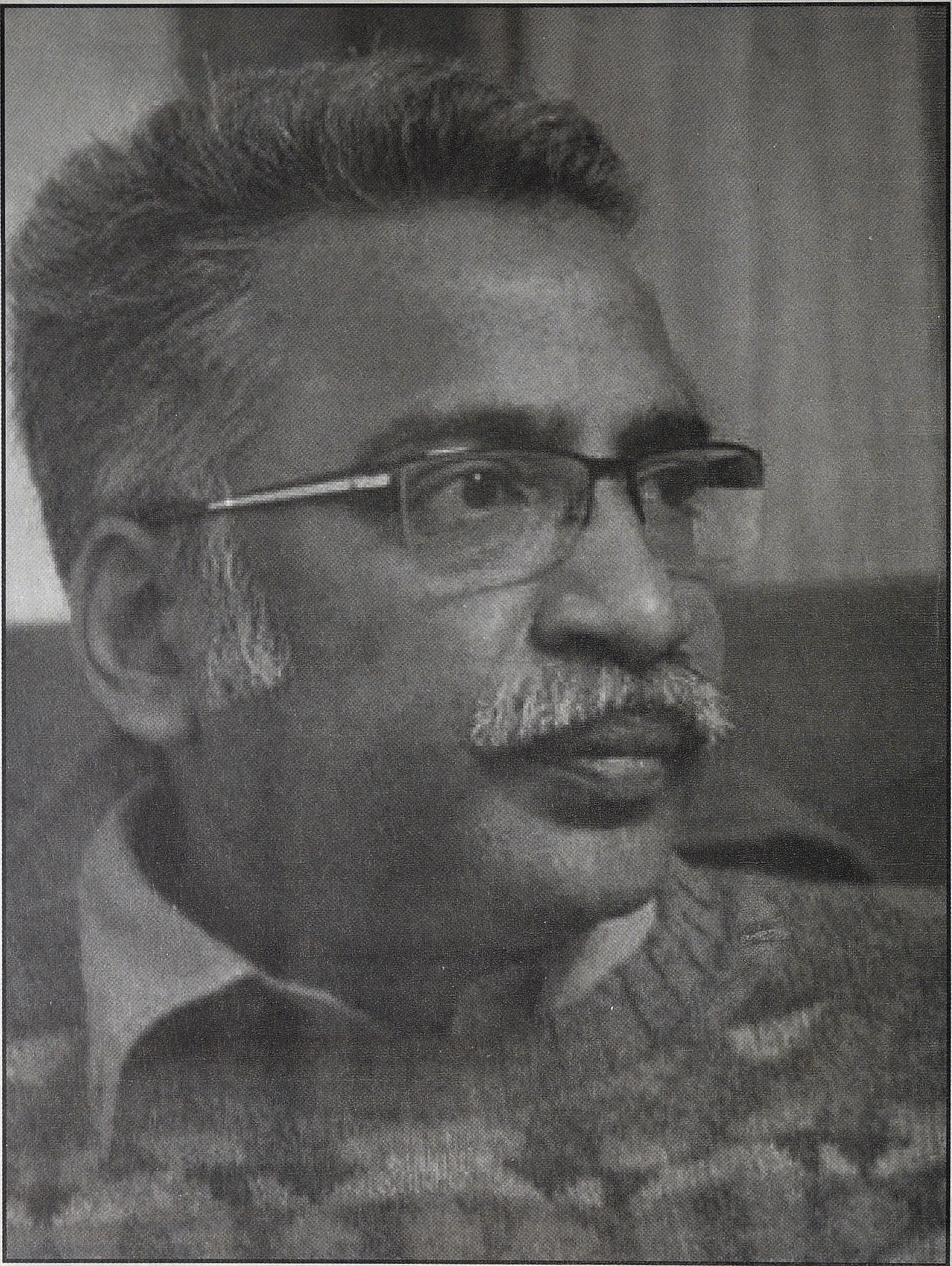
ஆனால், அவர் எழுதிய 'செய்திகளும்' அவற்றின் 'நுட்பங்களும்' இன்னும் பரவலாக அறியப்படவில்லை என்பதே மெய். காரணம் அறியக்கூடிய ஒன்றே. அவர் எழுதிய மொழியும், தளமும் வெகுமக்கள் இயல்பாக புலங்கும் வெளியல்ல. அவரது எழுத்துக்கள் தொடர்ந்து தமிழர் வாழ்வு மற்றும் அவர்தம் அடையாளங்கள் குறித்த அக்கறை சார்ந்தவை மட்டுமே என்றபோதும், அவற்றை தமிழில் பெயர்க்கும் முயற்சிகள் பெரிய அளவில் நிகழவில்லை. அவரும் தனது எழுத்துக்கள் குறித்த 'பிரஸ்தாபங்களை' ஒரு போதும் அனுமதித்தவர் இல்லை. கடும் உழைப்பை விதைத்து உருவாக்கப்பட்ட கட்டுரைகள் அவற்றிற்கான பங்களிப்பை, கல்விப்புலங்களில் வீச்சாகச் செயல்படுத்துமென்பதில் ஐயமில்லை.

ஆனால், அவை அவற்றின் பிரதான புலமான தமிழ் வாழ்வு வெளியில் அறிமுகமாவது காலத்தின் தேவை. இதை அவரும் உணர்ந்திருந்தார் என்பதை அவர் தனது 'பிராமணரும் பிராமணரல்லாதோரும்' நூல் தமிழில் வரவேண்டுமென்பதில் காட்டிய அக்கறையின் வழி நானறிவேன். அவரது இரண்டாவது நூலான 'தி இமேஜ் ட்ராப்' என்ற எம்.ஜி.ஆர் அவர்களின் சினிமா மற்றும் அரசியல் குறித்த நூலையும் 'காட்சிப்பிழை'க்காக தமிழில் பெயர்க்க அனுமதி கேட்டபோது, அதன் இரண்டாம் பதிப்பை 'சேஜ் பதிப்பகம்' கொண்டுவரப்போவதையும் அதன்பிறகு அதனை தமிழில் கொண்டு வரலாம் என்றும் சொன்னார்.

அந்த நூல் ஓரிரு வாரங்களில் வெளிவந்துவிடுமென அறியக்கிடைக்கிறது. அதேபோல் 'பிராமணரும் பிராமணரல்லாதோரும்' நூலின் இந்தி மொழிபெயர்ப்பு வேலை முடிவடைந்துவிட்டது, அதன் கடைசி படியையும் சரி பார்த்து விட்டதாகப் பேசினார்.

இவை அனைத்தும் தமிழ் மொழிபெயர்ப்பு தொடர்பில் பேசப்பட்டவையே. எனவே இன்னும் காலந்தாழ்த்தாமல் அவரது எழுத்துக்களை அவரது இணையரான பேராசிரியர். ஆனந்தி அவர்களின் அனுமதியோடு, தமிழில் கொண்டுவருவது மட்டுமே இனி நமக்கான தலையாய பணியாகக் கொள்வதே அவருக்கான ***வீர வணக்கம்***.

அட்டையில்: பேராசிரியர் எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன்
ஓவியம்: டிராட்ஸ்கி மருது



எம்.எஸ்.எஸ். பாண்டியன் (1958 - 2014)

திரைப்பட ஆய்வுகளில் புதிய திசைவழி கண்டவர்

இருபத்தி மூன்று ஆண்டுகள். கிட்டத்த கால் நூற்றாண்டு. ஒரு புதிய தலைமுறையினர் உருவாகிவிட்ட காலம்.

எதைச்சொல்கிறேன் என்றால், நான் என்னுடைய முப்பதாவது வயதில், 1991ஆம் ஆண்டு பராசக்தி திரைப்படம் குறித்து எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன் எழுதிய கட்டுரையை படிக்க நேர்ந்ததை சொல்கிறேன். என் வாழ்வில் முதன்முறையாக ஆய்வு என்ற செயல்பாட்டின்மீது ஆர்வம் கொள்ள வைத்த கட்டுரை அது. கல்விப்புலம் நோக்கிய என் நகர்வின் முதல் விதை. திரைப்படம் என்பதை புதிய நோக்கில் அணுகும் சாத்தியத்தை உணர்த்திய கட்டுரை.

எனக்கு மட்டுமல்ல; திரைப்பட ஆய்வுகள் என்ற அறிவுத்துறைக்கும் கூட இன்றும் ஒரு முன்மாதிரி கட்டுரை அது. அந்த கட்டுரை வாசித்ததை திருப்புமுனையாக கருதும் நான் எப்படிபட்ட சமூக மாதிரியாக இருந்தேன் என்று யோசிப்பது அந்த கட்டுரையின் முக்கியத்துவத்தை புரிந்துகொள்வதற்கு முரணானது அல்ல என்பதால் இங்கே என்னைப்பற்றி ஒரு சிறிய ஃப்ளாஷ்பேக்.

பள்ளிப்பருவத்தில் நான் சிவாஜி ரசிகன். ஒன்பதாம் வகுப்பு முதல் பி.யூ.சி வரை (இன்றைய +2) என்னுடைய நெருங்கிய நண்பனாக விளங்கியவன் எம்ஜிஆர் ரசிகன். நான் சிவாஜியின் நடிப்பாற்றலை பாராட்டிப் பேசுவேன். அவன் எம்ஜிஆர் ஏழை எளிய மக்களுக்கு துணிச்சல், வீரம், தியாகம் ஆகிய குணங்களை போதிப்பவர், அவர்களின் சமூக மறுமலர்ச்சிக்கு காரணமாக இருப்பவர் என்று சொல்வான். (இதற்கு இணையாக நாங்கள் பிரிந்து நின்று விவாதித்த வேறொரு விஷயம் வரலாற்று புதினம். நான் கல்கி அபிமானி; அவன் சாண்டில்யன் அபிமானி. அவனுடைய வீட்டில்தான் நான் கம்யூனிஸ்டு கட்சி அறிக்கையை முதலில் பார்த்தேன். அவனுடைய அப்பா ஐம்பதுகளில் கம்யூனிஸ்டாக இருந்து எம்ஜிஆர் தனிக்கட்சி துவங்கியபின் அதன் தீவிர ஆதரவாளராக விளங்கியவர்). ஆனால் என் மனதில் எம்ஜிஆர் தனிக்கட்சி தொடங்கி ஆட்சிக்கு வருவதையோ, எம்ஜிஆர் - சிவாஜி அரசியல் ஈடுபாட்டினையோ ஏற்க முடியவில்லை என்பதுடன், மலையாளிகளான மாணவர்கள் கிண்டல் செய்யும்போது மிகவும் அவமானமாக உணர்வேன்.

பள்ளி இறுதியாண்டு தேர்விற்கு முனைந்து படிக்க தீர்மானித்ததாலும், வேறு பல்வேறு சூழ்நிலைகளாலும் பாலசந்தரின் அபூர்வ ராகங்கள் (1975) திரைப்படத்திற்குப் பிறகு வேறு புதிய படங்கள் எதையும் அடுத்த மூன்றாண்டுகளில் பார்க்கவில்லை. அன்னக்கிளி, பதினாறு வயதினிலே எல்லாம் ஒலிபெருக்கிகள் மூலம் என் காதில் விழுந்தாலும், 1978 ஆகஸ்ட் மாதம் கிழக்கே போகும் ரயில் படத்தைதான் அடுத்து பார்த்தேன்.

தமிழ் சினிமா புதிய சகாப்தத்தில் காலடி எடுத்துவைத்து விட்டது புரிந்தாலும் தமிழ் நாவல் வாசிப்பின் மூலம் உருவாகி இருந்த ரசனை மேலும் அன்றாட வாழ்விற்கு நெருக்கமான சினிமாக்களை எதிர்பார்த்தது.

ஒரு வழியாக 1982ஆம் ஆண்டு திருச்சி சினி ஃபோரத்தில் Bitter Love என்ற இத்தாலிய திரைப்படத்தை பார்த்தவுடன் இதற்குத்தானே ஏங்கியிருந்தாய் என்று என்னை நானே கேட்டுக்கொண்டதுடன், தீவிர திரைப்படச் சங்க ஆர்வலனாகவும் மாறத் தலைப்பட்டேன். அடுத்த பத்தாண்டுகள் என் வாழ்வை பெர்கமனும், ஃபெலினியும், சோல்டான் ஃபாப்ரியும் இன்ன பிறரும் ஆக்ரமித்தனர். எஸ்.வி.ராஜதுரையின் எக்ஸிஸ்டென்ஷியலிஸம் நூலும், சார்த், காம்யு, காஃப்கா, ஜாய்ஸ் இன்னபிற நாவலாசிரியர்களும் அதற்குத் துணை புரிந்தனர்.

ஆனாலும் என் நினைவின் அடுக்குகளிலிருந்து எம்ஜிஆரும், சிவாஜியும் அவ்வப்போது எட்டிப்பார்த்துக் கொண்டுதான் இருந்தனர். அவர்களை என்ன செய்வதென்றும் தெரியவில்லை; நாயகனையும், தளபதியையும் எப்படி மதிப்பிடுவதென்றும் புரியவில்லை. என்னை சுற்றி சமூகத்தில் சுழித்தோடும் தமிழ் வெகுஜன சினிமாவிலிருந்து என்னால் முற்றிலும் அந்நியப்பட முடியவில்லை. உலக அரசியல், இந்திய அரசியல், தமிழக அரசியல் ஆகியவற்றில் நிகழ்ந்துவந்த மாற்றங்களும் என்னை மிகவும் பாதித்தன.

இப்படியாக எந்த திசையில் நகர்வது என்று விழித்து நின்ற நிலையில்தான் நண்பர் சாய்ராம் எகனாமிக் அண்ட் பொலிடிகல் வீக்லி என்ற இதழை அறிமுகப்படுத்தினார். அதில்தான் நான் முதலில் சொன்ன எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியனின் கட்டுரையை படித்தேன்.

எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன் என்ற பெயரை கேள்விப்பட்டிருந்தேன். சென்னையில் எஸ்.வி.ஆர் தொடங்கிய ரோசா லக்ஸம்பர்க் படிப்பு வட்டத்தில் கல்கத்தாவிலிருந்து வந்து கிராம்சி பற்றி பேசியவர் என்று கேள்விப்பட்டிருந்தேன். பிறகு சென்னைக்கே வந்துவிட்டார் என்றும், சிறந்த ஆய்வாளர் என்றும் பல செய்திகளை கேள்விப்பட்டிருந்தேன். அவருடைய கட்டுரை என்பதும் கவனம் செலுத்தி படிக்கக் காரணமாக இருந்தது.

பராசக்தி கட்டுரையின் புதுமை

சுருக்கமாகச் சொன்னால் நான், எனக்கான திரைப்படம் என்பதே வாழ்தலாக, அறிதலாக இருந்த என் கன்னத்தில் பளீரென அறைந்து திரைப்படம் என்பது ஒரு சமூகப்பிரதி என்பதை அறிவுறுத்தியது பாண்டியனின் கட்டுரை.

ஆமாம்; கலைதான். படைப்புதான். ஆனால், கலைஞர்களும், படைப்பாளிகளும், படைப்புகளும், அதன் அர்த்தங்களும் சமூக இயக்கத்திலிருந்துதான் பிறக்கின்றனவேயன்றி, செவ்வாய் கிரகத்திலிருந்து வந்து இறங்கவில்லை என்பதை எனக்கு புரியவைத்தது.

படைப்பின் அர்த்தங்களை வாசகன் தீர்மானிக்கிறான் என்று தத்துவார்த்தமாக புரிந்துகொள்வது வேறு; பராசக்தி திரைப்படத்தை வெவ்வேறு சமூகப் பிரிவினர் எப்படி வாசித்தார்கள் என்பதை தரவுகளுடன் படித்தறிவது வேறு.

பாண்டியனின் கட்டுரை என்னை ஆழ்ந்த சிந்தனைக்கு உள்ளாக்கியது. நாம் திரைப்படப்பிரதிகளை வாசிப்பதுடன், பிறர் எப்படி இதனால் பாதிக்கப்படுவார்கள் என்பதையும் சேர்த்தே யோசிக்கிறோம் என்பதும் ஒரு முக்கிய கோணமாகப்பட்டது.

பராசக்தி படத்தை தடை செய்யக் கோரியவர்கள் பிறர் எப்படி அதனால் பாதிக்கப்படுவார்கள் என்பதை முன்வைத்தும் பேசினார்கள் என்பது கவனத்திற்குரியது. அதன் உடனடி அர்த்தத்திலேயே திரைப்படம் என்பது சமூகப் பிரதியாக இருப்பது தவிர்க்க முடியாதது போலத்தோன்றியது. அதன் விளைவாக என் மனதில் பல முக்கிய கேள்விகள் தோன்றின.

இரண்டு உலகப்போர்களில் தீவிரமாக சிக்குண்டு, அதன் விளைவாக இருத்தலியல் போன்ற தத்துவங்கள் செல்வாக்குப் பெற்று அதன் பகுதியாக ஐரோப்பியக் கலைஞர்கள் உருவாக்கும் கலைப் படங்களை வெறும் கலை என்ற உள்ளீடு கொண்டதாய் பாவித்து தமிழகத்தில் திரையிடும் என்னுடைய செயலின் பொருள் என்ன?

விம் வெண்டர்ஸின் திரைப்படத்தை புதுக்கோட்டையில் எந்த அடிப்படையில் ரசிப்பார்கள்?

எனக்கு ஆங்கிலத்தில் ஐரோப்பிய இலக்கியங்கள், வரலாறு, தத்துவப் பிரதிகளை வாசிக்க முடிந்ததால் இந்த படங்கள் ஒருவித பொருள் தருகின்றன. அப்படிப்பட்ட வாசிப்பு பயிற்சி இல்லாதவர்கள் இந்த திரைப்படங்களை எப்படி எதிர்கொள்ள முடியும்?

அதேபோலவே எம்ஜிஆர், சிவாஜி படங்களை தமிழ் சமூகத்தின் வெவ்வேறு பகுதியினர் எப்படி பார்த்தார்கள்? அந்த அனுபவங்கள் கலை சார்ந்தவையா, இல்லையா? திரைப்படக்கலை என்பது இப்படித்தான் இருக்கவேண்டும் என்று பிரபஞ்ச, பொது அளவுகோல்கள் சாத்தியமா?

இப்படியெல்லாம் என் மனதில் கேள்விகள் அலை, அலையாக தோன்றின. இந்தக் கேள்விகளையெல்லாம் ஏற்கனவே ராஜீவ் தாராநாத் உள்ளிட்ட பலர் என்னில் விதைத்திருந்தாலும், பாண்டியன் கட்டுரை அவற்றை தீவிரமாக் உசுப்பிவிட்டதென்றால் மிகையாகாது. அது என்னை காதைப்பிடித்து மீண்டும் தமிழ் சினிமாவிற்குக் கொண்டுவந்தது.

இந்த கட்டுரையும் அதற்கு அடுத்த ஆண்டு வெளியான இமேஜ் டிராப் என்ற எம்ஜிஆர் குறித்த பாண்டியனின் நூலும் தமிழகத்தில் சிந்தனையாளர்களிடையே வெகுஜன சினிமா குறித்து விவாதிக்கும் ஆர்வத்தை தூண்டியது என்றால் மிகையாகாது. ஏன், இந்தியா முழுவதுமே கல்விப்புலம் சார்ந்த வட்டங்களில் வெகுஜன சினிமா குறித்த கவனம் வலுப்பெறவும் இந்த கட்டுரையும், நூலும் தூண்டுகோலாக அமைந்தன என்று சொன்னால் மிகையாகாது.

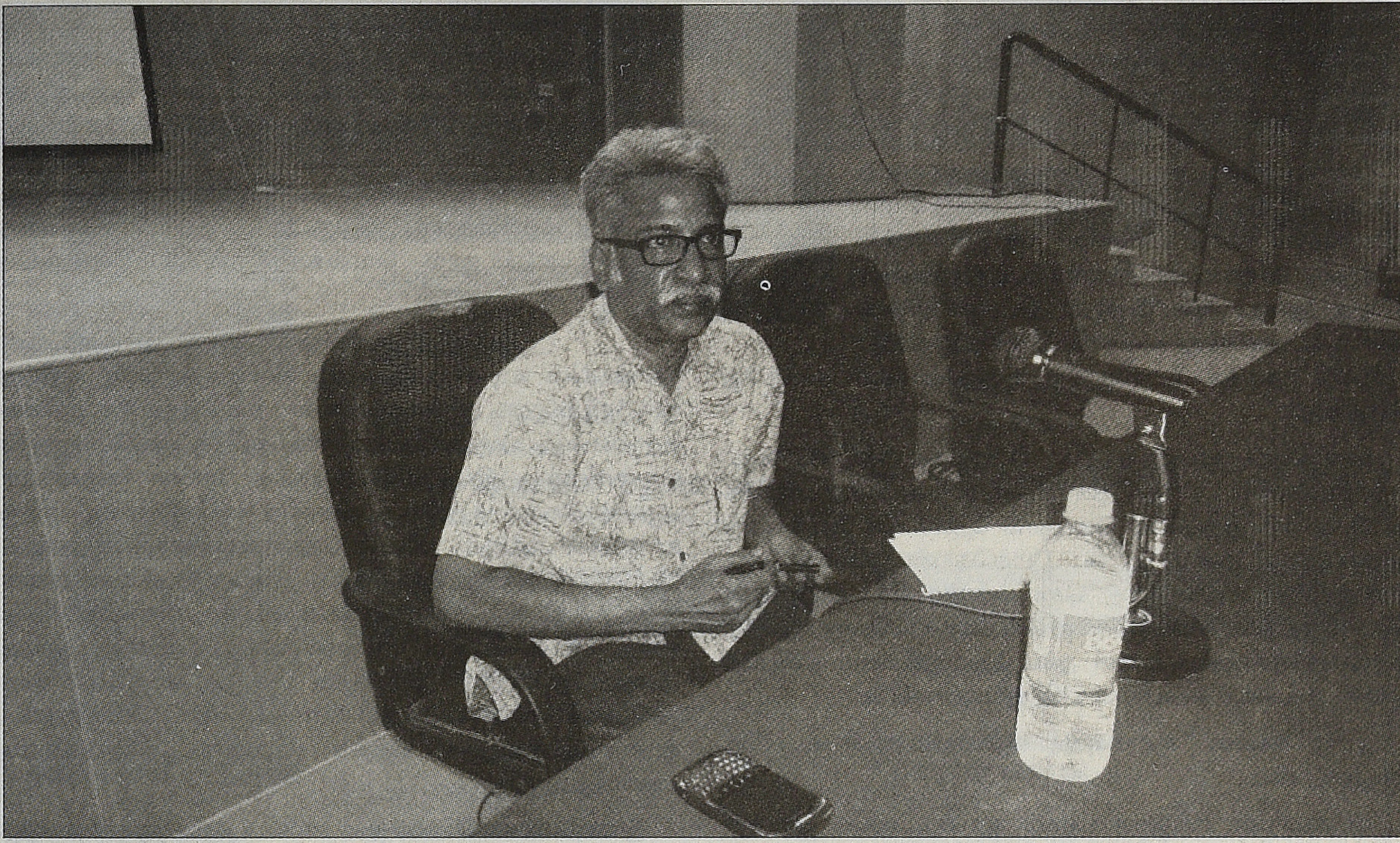
பராசக்தியும் தி.மு.க அரசியலும்

ஒரு திரைப்படத்தின் சமூக வரலாற்றுப் பாத்திரமென்பது அதற்கு பல்வேறு சமூகப் பகுதியினர் எதிர்வினையாற்றியது மட்டுமல்ல. அந்தப் பிரதியின் உள்ளடக்கமாக ஒலித்த குரல்கள் எத்தகைய வரலாற்றுத் தருணத்தை பதிவு செய்தன என்பதும் முக்கியம்.

சென்னையினுள் நுழைபவர்கள் பிச்சைக்காரர்களின் குரலையே முதலில் கேட்பது, கைம்பெண்கள் இட்லி கடை நடத்தி பிழைப்பது என பல சமூக வரலாற்று எதார்த்தங்கள் ஒரு படத்தில் இயல்பாகவே பதிவாவதுடன், தி.மு.க. அரசியலின் திசை மாற்றமும் இந்த படத்தில் பதிவாகியிருப்பதாக பாண்டியன் வாசித்தது முக்கியமானது.

அதாவது திராவிடர் கழகத்தின் தீவிர நாத்திக வாதத்திலிருந்து தி.மு.க தன்னை வேறுபடுத்திக்கொள்ள இப்படம் பயன்பட்டதென பாண்டியன் கருதுகிறார்.

“கோயிலில் குழப்பம் விளைவித்தேன். கோயில்கள் கூடாது என்பதற்கல்ல; கோயில்கள் கொடியவர்களின் கூடாரங்களாக ஆகிவிட்க்கூடாது என்பதற்காக” என்று குணசேகரன் வழக்காடு மன்றத்தில் கூறுவது தி.மு.க வின்



நாத்திகவாதம் குறித்த சமரசப் பார்வையை வெளிப்படுத்துவதாக பாண்டியன் வாசித்திருந்தார்.

இந்தப் பார்வையும் என்னை மிகவும் வசீகரித்தது. எழுத்து, படிப்பு ஆகியவற்றிற்கு வெளியே பெரும்பாலான அடித்தள மக்கள் இருக்கும்போது இது போன்ற வசனங்கள் எத்தகைய சமூகத் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும் என்பதை தி.மு.க.வினர் உணர்ந்திருந்தது முக்கியம்.

எம்.ஜி.ஆர்: பிம்பம் என்ற பொறி

பராசக்தி கட்டுரை, "Maltova Mothers and Other Stories" என்று பெரியாரின் இயக்கம் குறித்து ஆனந்தி, ஆ.இரா. வெங்கடாசலபதி ஆகியோரிடன் சேர்ந்து எழுதிய கட்டுரை ஆகியவற்றை ஊிறிகீ பத்திரிகையில் படித்த பிறகு, எம்.எஸ். எஸ்.பாண்டியன் எம்ஜிஆர் குறித்து ஆராய்ந்து வருகிறார், அவரது நூல் வெளியாகப் போகிறது போன்ற செய்திகள் எனக்குள் மிகுந்த ஆர்வத்தை தூண்டின.

1992ஆம் ஆண்டு மத்தியப் பகுதியில் அந்த நூல் எனக்கு படிக்கக் கிடைத்ததென்று நினைக்கிறேன்.

ஆனால் பராசக்தி கட்டுரை என்னை ஈர்த்த அளவு எம்ஜிஆர் நூல் முழுமையாக ஈர்க்கவில்லை என்பதையும் குறிப்பிட வேண்டும். ஏனெனில் எம்ஜிஆரின் ஆட்சி உண்மையில் மக்களுக்கு நன்மை பயப்பதாக இல்லை என்பதையும் அவர் நூலின் ஒரு பகுதியாக நிறுவி, அவரது பிம்ப உருவாக்கத்தில் மக்கள் சிக்கிக்கொண்டார்கள் என்ற பொருள்தரும்படி எழுதியதில் எனக்கு சிறிது ஏமாற்றம் ஏற்பட்டது. புரட்சி நடிகர், புரட்சித் தலைவர் ஆனதில் உண்மையாகவே அவர் அரசியல் புரட்சியை கொண்டு வருவார் என்று யாரும் நம்பினார்களா என்பதே கேள்வியாக இருக்கும்போது எதற்காக அவர் ஆட்சியின் சாதக, பாதகங்கள் புள்ளிவிவரங்களை நூலில் இணைக்கவேண்டும் என்பது எனக்கு விளங்கவில்லை. சமூக ரீதியாக அவர் பிம்பம் ஏற்படுத்திய தாக்கம் என்ன என்பதிலேயே என் அக்கறை இருந்தது.

ஆனால், எம்ஜிஆர் நூலிலும் கற்பதற்கு ஏராளமான விஷயங்கள் இருந்தன. முக்கியமாக எம்ஜிஆர் கதைப் பாடல்களில், தொன்மங்களில் இடம்பெற்ற மதுரை வீரன், தேசிங்கு ராஜா ஆகிய வேடங்களில் நடித்தது, அவரது வள்ளல்தன்மை பற்றிய பல செவிவழிச்செய்திகள், சிறு நூல்கள் அச்சிடப்பட்டு வெளியிடப்பட்டது போன்ற திரைப்படங்களுக்கு வெளியே செயல்படும் அம்சங்களை பாண்டியன் கவனப்படுத்தியிருந்தது முக்கியம் எனப்பட்டது.

பிரதியும், சூழலும்

பொதுவாகவே எந்த ஒரு பிரதியையும் வாசிப்பதில் பிரதியியல் கூறுகளுக்கு (textual elements) முக்கியத்துவம் கொடுப்பதா, பிரதி செயல்படும் சூழல் குறித்த கூறுகளுக்கு (contextual elements) முக்கியத்துவம் கொடுப்பதா என்ற கேள்வி தீராத முக்கியத்துவம் உடையது.

அமைப்பியல் மற்றும் உட்பொருள்கோடல் (hermeneutics), பகுப்பாய்வு ஆகிய அணுகுமுறைகள் பெரும்பாலும் பிரதியியல் கூறுகளுக்கே முக்கியத்துவம் தரும். குறியியக்கம் (semeiotics), வரலாறு, சமூகவியல் சார்ந்த அணுகுமுறைகள் சூழலுக்கு முக்கியத்துவம் தரும்.

திரைப்பட ஆய்வுகள், திரைப்படக் கோட்பாடுகளிலிருந்து கிளை பிரிந்த விதத்தில் பிரதியியல் வாசிப்பிற்கே மிகுந்த அழுத்தம் கொடுக்கும் தன்மையினை கொண்டிருந்தது.

அதற்கு முக்கியமான மாற்றாக அமைந்தது பாண்டியனின் வரலாற்று, சமூகவியல் சூழல் சார்ந்த ஆய்வுகளும்,

முறையியலும். முக்கியமாக ஆவணக்காப்பகம் என்பதன் முக்கியத்துவத்தை வலியுறுத்தவதாக அமைந்தது அவரது திரைப்படங்களுக்கான அணுகுமுறை.

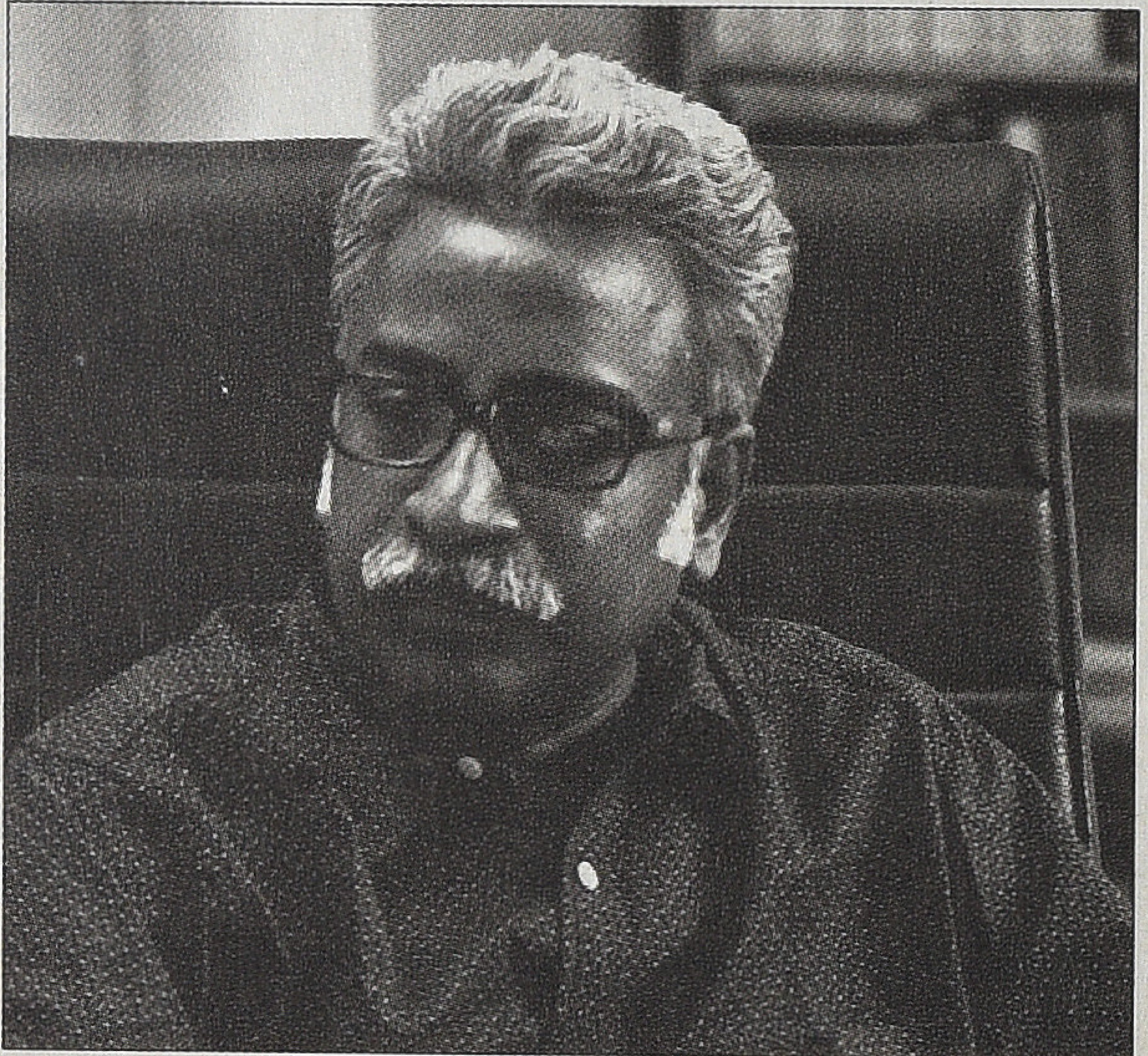
பின்னாளில் அந்த ஆவணக்காப்பகம் என்பது நிறுவனரீதியான பொருளிலிருந்து சமூக நினைவுகள் என்ற விரிவான அர்த்தம் பெற்ற போதும், பாண்டியன் திரைப்படப் பிரதிகளை கூர்ந்து அவதானித்த போதும் அவரது பார்வை விரிவான வரலாற்று சமூகவியல் பின்புலங்கள், பன்மை அர்த்த உருவாக்க சாத்தியங்கள் சார்ந்தே இருந்தது.

கடைசியாக அவரை சந்தித்த போது கூட 'காட்சிப்பிழை' பத்திரிகையில், எனது ஜிகிர்தண்டா பற்றிய விமர்சனக் கட்டுரையின் இறுதியில் கொஞ்சம் தேவைக்கு அதிகமான கடுமையான நிலைபாட்டை மேற்கொண்டிருக்கிறேனோ என்று தோன்றுவதாகச் சொன்னார். திட்டவட்டமான சில கருத்துக்களை சொல்லும்போது பல்வேறு அர்த்த உருவாக்க சாத்தியங்களை அடைத்துவிடுகிறோம் என்பதே அவர் அக்கறை என்பதாக புரிந்துகொண்டேன்.

தமிழ் சினிமா: கலாசாரம், வரலாறு, அரசியல்: 1998 கருத்தரங்கம்

பாண்டியன் கட்டுரைகளால் தூண்டப்பட்ட எனக்கு விரைவில் ஒரு சிறு ஆய்வு மேற்கொள்ளும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. தொன்னூறுகளின் துவக்கத்தில் நிறப்பிரிகை பத்திரிகை, அ.மார்க்ஸ் ஆகியோருடன் எனக்கு ஏற்பட்ட தொடர்பின் காரணமாக திருச்சி நண்பர்கள் கிராமியன், அழகரசன் ஆகியோர் பெரியார் குறித்து தொடர்ந்து வாசிக்கலாம், விவாதிக்கலாம் என்று பரிந்துரைத்தார்கள். வே. ஆனைமுத்து அவர்கள் தொகுத்த பெரியார் சிந்தனைக் களஞ்சியம் தொகுதிகளை வாசித்தோம்.

இதன் விளைவாக அ.மார்க்ஸ் கொடுத்த ஊக்கத்தில் பெரியாரியம் குறித்த சிறிய ஆய்வுக்கட்டுரை ஒன்றை நிறப்பிரிகை பத்திரிகையில் 1993இல் எழுதினேன். இந்த அனுபவம் எனக்கு இனிமேல் ஆய்வே வாழ்க்கை என்ற



எண்ணத்தை ஏற்படுத்த 1994ஆம் ஆண்டு சென்னைக்கு குடிபெயர்ந்தேன். நண்பர் வெங்கடேஷ் சக்ரவர்த்தியுடன் எம்.ஐ.டி.எஸ் சென்று பாண்டியனை சந்தித்தேன். நான்தான் நிறப்பிரிகை பெரியாரியம் கட்டுரை எழுதிய ராஜன் குறை என்றதும் மகிழ்வுடன் கைகொடுத்து வரவேற்றார். அவருடனும், நண்பர் ஜெயரஞ்சனுடனும் மெல்ல நெருக்கமான நட்பு உருவானது.

சில ஆண்டுகளில் ஒரு ஃபோர்டு ஃபவுண்டேஷன் நல்கையின் உதவியுடன் தமிழ் சினிமா வரலாறு குறித்து ஒரு சர்வதேச ஆய்வரங்கினை நிகழ்த்தும் சூழ்நிலை உருவானது. அதற்காக பாண்டியனுடன் அப்போதுதான் சென்னைக்கு இடம்பெயர்ந்திருந்த ரோஜா முத்தையா ஆவணக்காப்பகத்திற்கு சென்று பார்த்தோம். ஓரிரு மாதங்கள் அங்கும், விகடன் பத்திரிகை அலுவலகத்திலும், அண்ணா அறிவாலயத்திலும் பழைய பத்திரிகைகளை திரைப்படம் சார்பான தகவல்களுக்காக பார்வையிட்டேன். எனது பார்வைகளும், சிந்தனைகளும், வாழ்வை குறித்த அணுகு முறையும் முற்றிலும் மாற்றமடைந்தன. அந் நாட்களில் பாண்டியனுடன் பகிர்ந்துகொண்ட செய்திகளும், உரையாடல்களும் மறக்க முடியாத அனுபவமாக அமைந்தது.

இவையெல்லாமே என்னை கல்விப்புலம் நோக்கி நகர்த்தவும், நாற்பது வயதிற்கு பின் மானுடவியலில் முனைவர் பட்டம் பெற தமிழ் திரைப்பட வரலாற்றில் ஆய்வு மேற்கொள்ளவும் காரணமாக அமைந்தன. ஷங்கரின் அந்நியன் திரைப்படம் குறித்து பாண்டியனுடன் இணைந்து EPW பத்திரிகையில் "Brahmin and Citizen" என்ற கட்டுரை எழுதும் சந்தர்ப்பமும் வாய்த்தது.

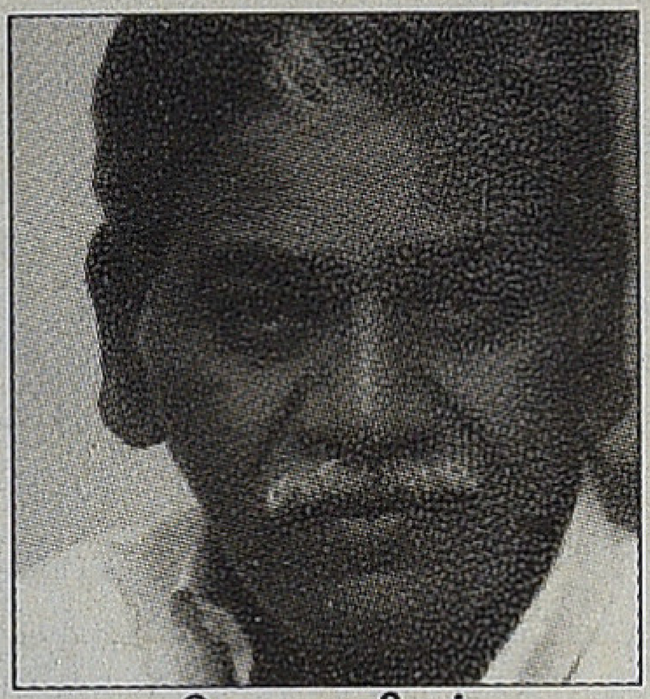
சிந்தனைகளைப் பயிலும் எல்லோருக்கும் இடையில் நிகழ்வது போல சமீப காலங்களில் எங்களுக்கிடையில் பல கருத்து மாறுபாடுகள் ஏற்பட்டாலும், அவர் மீது நான் கொண்டிருந்த ஆழ்ந்த அன்பும், அபிமானமும் என்றும் குறைந்ததில்லை. அதைப்போலவே அவருக்கும் என்மீதான அன்பும், அபிமானமும் குன்றாதிருந்தது என்பதே என் மனப்பதிவு.

எங்களுக்கிடையே தத்துவத் தளத்திலும், ஆய்வுத் தளத்திலும் இருந்த ஆழ்ந்த கருத்தொற்றுமைகள் சில மேலோட்டமான கருத்து வேற்றுமைகளைவிட முக்கியமானவை என்பதே என் அனுமானம்.

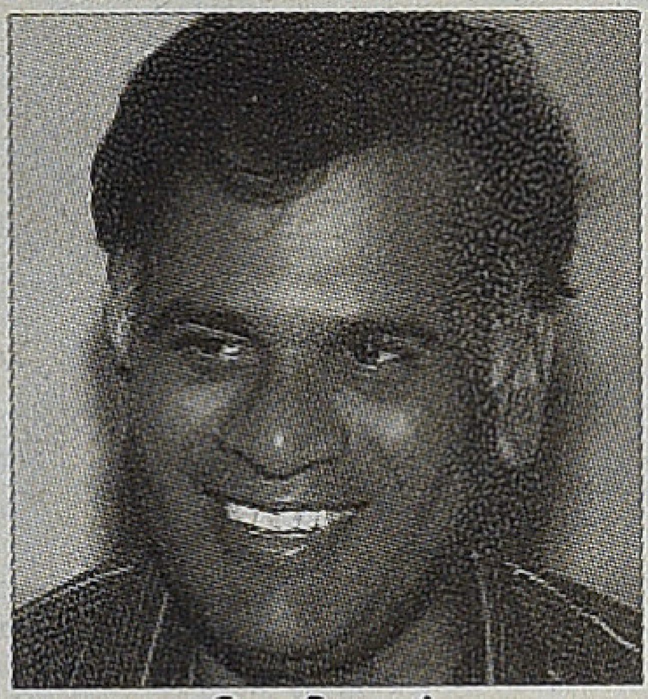
என்னுடைய காட்சிப்பிழை தமிழ் திரைப்பட ஆய்வுக் கட்டுரைகளின் தொகுப்பான 'கதாநாயகனின் மரணம்' நூலிற்கு அவர் மிகுந்த ஆர்வத்துடன் தமிழிலேயே முன்னுரை எழுதிக்கொடுத்ததை நினைக்கும்போது நெகிழ்ச்சியாக இருக்கிறது.

குறிப்பாக எந்த ஒரு திரைப்படப் பிரதியும் அதன் வரலாற்று, சமூகவியல் பின்னணியிலேயே உருவாகின்றன, பல்வேறுவிதமாக வாசிக்கப்படுகின்றன என்ற உண்மையினை புரிந்துகொள்ளும் விதத்தில் நான் அவருடைய வழித்தடத்தை பின்பற்றும் ஆய்வாளனாக என்றும் இருப்பேன் என்று சொல்வதைத்தவிர வேறு எந்தவிதமாகவும் அஞ்சலி செலுத்தவும், நன்றிகளைக் கூறவும் வார்த்தைகளற்றுப் போகிறேன்.

கயல் கவின் வெளியீடுகள்



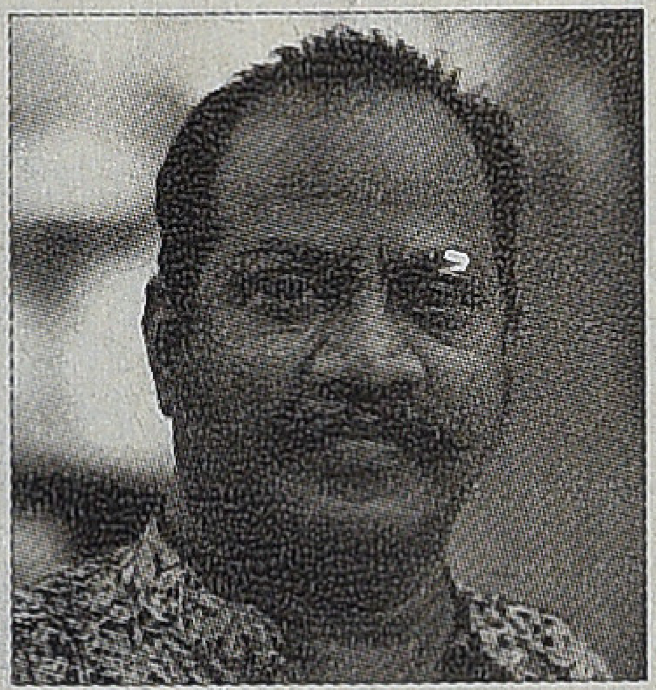
தொ. பரமசிவன்



ஜெயமோகன்

கவின் மலர்

ப்ரியா தம்பி



ஞாநி

ஜனவரி 2014 வெளியீடுகள்

பாதகம் செய்பவரைக் கண்டால் ஓ பக்கங்கள் 2013	₹ 190
ஆப்பிள் தேசம் ஞாநி	₹ 200
ஓம் சக்தி ஓம் பராசக்தி லக்ஷ்மி மணிவண்ணன்	₹ 210
மாங்குடி மருதனாரின் மதுரைக் காஞ்சி விளக்க வடிவு: பேரா. சாமுவேல் சுதானந்தா	₹ 200
வேட்டைத் தோப்பு (ஈழச் சிறுகதைகள்) கருணாகரன்	₹ 170
நீளும் கனவு கவின் மலர்	₹ 80
மின்னுவும் அம்மாவும் ப்ரியா தம்பி	₹ 120

ஜெயமோகன்

கன்னிநிலம் (நாவல்)	₹ 140
எழுதியவனைக் கண்டுபிடித்தல்	₹ 120
விதி சமைப்பவர்கள்	₹ 190
நமது கைகளில்	₹ 150
ஆகவே கொலை புரிக!	₹ 140

சினிமா

திராவிட சினிமா இரா.பாவேந்தன் வீ.எம்.எஸ்.சுபகுணராஜன்	₹ 270
கதாநாயகனின் மரணம் ராஜன்குறை	₹ 180
நிழல்முற்றத்து நினைவுகள் பெருமாள்முருகன்	₹ 130
ஆசை முகங்கள் தொகுப்பு: சி. மோகன்	₹ 90
புதிய ஈரானிய சினிமா தொகுப்பு: சஃபி	₹ 160

2012 வெளியீடுகள்

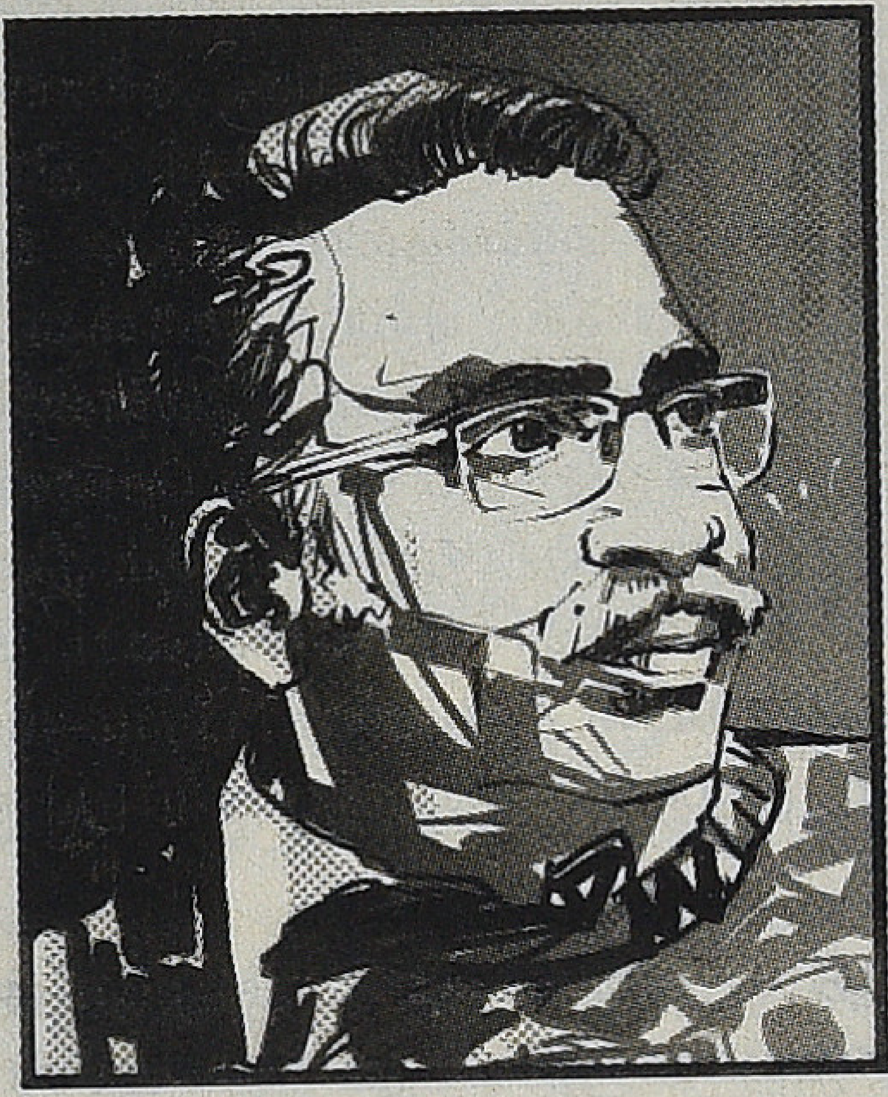
திராவிட நாட்டுக் கல்வி வரலாறு திராவிடப் பித்தன்	₹ 190
சொல்வலை வேட்டுவன் பேரா. பா.ரா. சுப்பிரமணியன்	₹ 320
கருப்பு சிகப்பு இதழியல் தொகுப்பாசிரியர்: இரா. பாவேந்தன்	₹ 350
கார்டூனாயணம்	₹ 500

2013 வெளியீடுகள்

விடுபூக்கள் தொ. பரமசிவன்	₹ 75
சாம்பல் வானத்தில் மறையும் வைரவர் இளங்கோ	₹ 110
பறவைகளும் சிறகுகளும் பாஸ்கர்சக்தி	₹ 110
பரதேசம் போன தமிழர்களின் பரிதாபப் பாடல்கள் தொகுப்பு: பெ. முத்துலிங்கம்	₹ 160
ஆயுதப் போராட்டத்தால் இனி உலகைக் காப்பாற்ற முடியாது எஸ்.என். நாகராசன்	₹ 60
கங்கோத்ரி விக்ரமாதித்யன்	₹ 150
கவிதை ரசனை விக்ரமாதித்யன்	₹ 210
கோடாவிற்காகக் காத்திருத்தல் சாமுவேல் பெக்கட் தமிழில்: கி.அ. சச்சிதானந்தம்	₹ 140
தமிழ் மொழிக்கு ஒரு நாடில்லை! அ. முத்துலிங்கம்	₹ 120
சுவரொட்டி கலாப்ரியா	₹ 125
சிறுவெளி வியாபாரியின் ஒருவழிப் பயணம் ந. ஜயபாஸ்கரன்	₹ 50
சிந்துபாத்தின் மனைவி எஸ். ராமகிருஷ்ணன்	₹ 65
சூரியனைச் சுற்றுகிறது பூமி எஸ். ராமகிருஷ்ணன்	₹ 110

28(பழைய எண்: 20), டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை, கோடம்பாக்கம், சென்னை - 600 024
மின்னஞ்சல்: kayalkavinbooks@gmail.com, தொலைபேசி: 99529 72557 | 99445 83282

எம்.எஸ்.எஸ். பாண்டியன்
தமிழில்: வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்



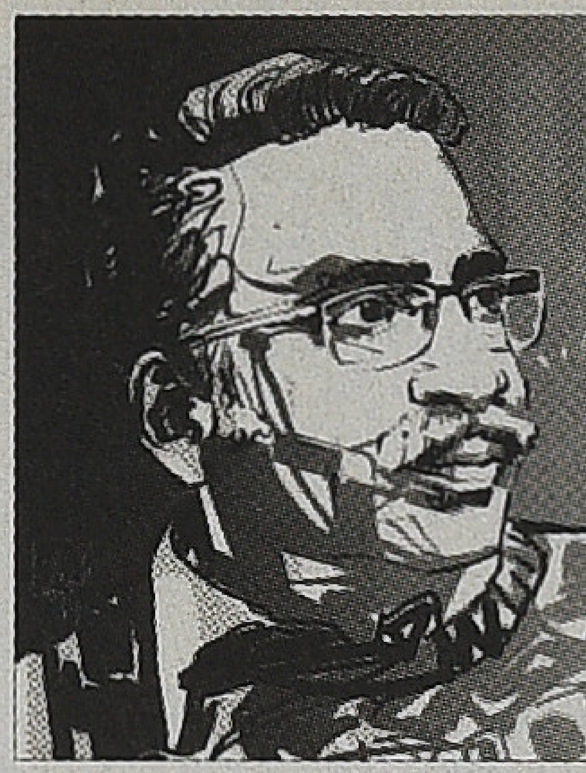
பராசக்தி (1952)

ஒரு திரைப்படத்தின் வாழ்வும் காலமும்

1952 ஆம் ஆண்டு அக்டோபர் மாதம், அன்றைய ஒருங்கிணைந்த சென்னை மாகாணத்தின் பிரதமர் சி. ராஜகோபாலாச்சாரிக்குத் 'தமிழன்' என்று தன்னை அடையாளப்படுத்திக் கொண்ட ஒருவரிடமிருந்து நாளிடப்படாத கடிதம் ஒன்று வந்தது. கவனமாகத் தேர்வு செய்யப்பட்ட 'தமிழன்' என்னும் புனைபெயரில், கடிதம் எழுதியவர் தன் நிஜ உலக அடையாளத்தை மறைத்து தமிழினத்தின் பிரதிநிதியாகத் தன்னை அடையாளப்படுத்திக் கொண்டார்.

அக்கடிதம் அக்டோபர் 17, 1952 தீபாவளி தினத்தன்று தி.மு.க. கொள்கைகளின் உந்துதலில் உருவாகி வெளியாகியிருந்த 'பராசக்தி' திரையிடப்பட்டிருந்த அசோக் திரையரங்கில் அரங்கேறிய காட்சிகளை விவரித்திருந்தது: ''மனிதர்கள் மிருகங்களைப் போல் ஒரு குறுகிய வாசற்படியில் தங்களை நுழைத்துக்கொள்ள பகீரதப் பிரயத்தனம் செய்து கொண்டிருந்தனர். இவ்வளவும் போலீஸ் அடிதடியில்தான். பகீரதர் பூமிக்குக் கங்கையைக் கொண்டு வரக்கூட இவ்வளவு கஷ்டப்பட்டிருக்கமாட்டார்'[1]. ''திரைப்படங்களுக்குச் செல்லும் அடித்தட்டு மக்கள் குறித்த வெறுப்பு இக்கடிதத்தில் வெளிப்படையாக இருந்தாலும், பராசக்தி திரைப்படம் வெகுமக்களிடையே உருவாக்கியிருந்த ஈர்ப்புக்கு 'தமிழனின்' விவரணை சாட்சியமானது. அந்த நாள்களில் ஆசியக் கண்டத்திலேயே மிகப்பெரிய திரையரங்கம் என்று பெருமைபெற்ற மதுரைத் தங்கம் உள்ளிட்ட திரையரங்குகளில் நூறு நாள்களுக்கு மேலாக அரங்கு நிறைந்த காட்சி களாக இத்திரைப்படம் ஓடியது. இழையோடும் அரசியல் அங்கதமும், உணர்ச்சிப் பெருக்கும் கொண்ட அத்திரைப்படத்தின் வசனங்கள், அடித்தள மக்களின் கவனத்தை வெகுவாக ஈர்த்தன. சென்னையின் மூர்மார்க்கெட் பகுதியில் தெருவோர கலைஞர்கள் அத்திரைப்படத்தின் வசனத்தை மீண்டும் மீண்டும் ஒப்புவித்தனர். பதிலுக்கு வழிப்போக்கர்கள் அவர்களுக்குப்

பணம் கொடுத்தனர்[2]. மேடைப்பேச்சுக்கான புதுமையான வசனங்களை பராசக்தி வழங்கியது. அரசியல் முனைவோர் அவற்றை மனனம் செய்து தங்களை எதிர்காலத்துக்கு ஆயத்தப்படுத்திக் கொண்டனர்.



மேட்டுக்குடியினர் மீதும் பராசக்தி ஏற்படுத்திய தாக்கத்தைக் குறைத்து மதிப்பிட முடியாது. பிரபலமான ஆங்கிலப் பேராசிரியராக அறியப்பட்ட டி.ஜி. வைத்தியநாதன், பராசக்தி போன்ற திரைப்படங்களைச் ரசிப்பவரோ சகிப்பவரோ இல்லை. ஆனாலும் அவர், "இளம் பருவத்தில் இன்று என் மனைவியாக இருக்கும் பெண்ணுடன் பெரம்பூர் சரஸ்வதி திரையரங்கில் பார்த்த இந்தத் (பராசக்தி) திரைப்படம் குறித்துக் கடுமையாகவோ, ஒட்டுதலின்றியோ என்னால் பேச இயலாது. பிரபலமான 'கா! கா! கா!' என்ற பாடலை அவன் (சிவாஜிகணேசன்) பாடுவதைக் கேட்டோருக்கு நான் வேறொன்றும் பெரிதாகச் சொல்லத் தேவையில்லை. இதை பார்க்காதவர்களுக்கு, கிறுக்கண்ணாவும் தங்கையைக் காக்க அவன் நிகழ்த்தும் புயல்வேக நீதிமன்றப் பேச்சும் எளிதில் மறந்துவிடக் கூடியவையல்ல என்று சொல்லுவேன்[3] என்கின்றார்.

தங்களின் பல்முனை பிரச்சார யுக்திகளில் ஒன்றாகத் திரைப்படங்களை வெற்றிகரமாகப் பயன்படுத்தியவர்கள் தி.மு.க.வினர் என்பது அனைவரும் அறிந்த ஒன்று[4]. அரசியலுக்கும், திரைப்படங்களுக்கும் நெருக்கமான சூழல் நிலவிய ஆரம்பகால தி.மு.க. பின்புலத்தில், இக்கட்டுரை இதுவரை ஆய்வுக்குட்படுத்தப்படாத தமிழ் அரசியல் வரலாற்றின் ஒரு கூறாக பராசக்தி திரைப்படத்தின் பயணத்தை மறுபதிவு செய்கின்றது. மேலும், இக்கட்டுரை பராசக்தி திரைப்படத்தின் ஊடாக திராவிட இயக்கத்தின் கருத்தியல் மாற்றங்களையும் ஆய்வுக்கு உள்ளாக்குகின்றது.

கதை

திராவிடர் கழகத்தைச் சார்ந்த பாவலர் பாலசுந்தரத்தின் பிரபலமான நாடகத்தைத் தழுவி, கிருஷ்ணன் பஞ்சு இயக்கிய 'பராசக்தி', பாவேந்தர் பாரதிதாசனின் எழுச்சிப் பாடலுடன் தொடங்குகிறது[5]. தொடக்ககால தி.மு.க.வின் திராவிடநாடு கோரிக்கைக்கு இணங்க, இப்பாடல் திராவிட நாட்டின் மேன்மைகளைக் கொண்டாடுகின்றது. "அகிலும் தேக்கும் அழியாக் குன்றம்", "முத்து குவியும் கடல்கள்", "ஆற்றல் மறவர்", "பெண்கள் அழகில் கற்பியல் உயர்ந்த நாடு" என்று திராவிடத்தை அப்பாடல் பாராட்டுகின்றது.

பண்டைச் சிறப்புகளின் கனவுலக சஞ்சாரத்தில் இருக்கும் பார்வையாளர்களைத் தட்டி எழுப்புவதுபோல் இப்பாடலைத் தொடர்ந்து இன்றைய திராவிட நாட்டின் பரிதாபமான நிலையை இத்திரைப்படம் விவரிக்கிறது. "இத்தகைய எழில்மிக்க நாட்டின் குழந்தைகள் இந்த மண்மாதாவின் மடியிலே தவழாமல் வேறு நாடு சென்று விடுகின்றனர். இதை நினைக்கும்போது நமது அறிஞர் சொன்னது ஞாபகத்திற்கு வருகிறது. கடல்நீர் ஏன் உப்பாக இருக்கிறது?... சொந்த நாட்டிலே பிழைக்க வழியில்லாமல் அயல்நாடு சென்ற தமிழர்கள் அழுதுஅழுது வடித்த கண்ணீர்தான் காரணம் என்று கூறினார்." இவ்வாறாக, பார்வையாளர்களுக்குத் தன்னுடைய அரசியலை வெளிப்படையாக அறிவித்துவிட்டுத் தொடங்குகின்றது, பராசக்தி திரைப்படம்.

ஒரு நடுத்தரவர்க்க தமிழ்க் குடும்பத்தின் ஏற்றத் தாழ்வுகளைச் சுற்றி நகர்கிறது பராசக்தியின் கதை. மாணிக்கம் பிள்ளை (துரைசாமி) தன் மகள் கல்யாணியுடன் (ஸ்ரீரஞ்சனி) மதுரையில் வசித்து வருகின்றார். அவருடைய மூன்று மகன்கள் குணசேகரன் (சிவாஜிகணேசன்), சந்திர சேகரன் (எஸ்.வி. சகஸ்கரநாமம்), ஞானசேகரன் (எஸ்.எஸ். ராஜேந்திரன்) ஆகியோர் பிழைப்புத்தேடி ரங்கூனுக்குக் குடிபெயர்ந்து விட்டனர். சந்திரசேகரன் பாரிஸ்டர் ஆகி வசதியாக வாழ்கின்றார்; அவரது மனைவி சரஸ்வதியும் (சுசிலா) அவரின் மற்ற இரு சகோதரர்களும் அவருடன் வாழ்கின்றனர். இதனிடையே மாணிக்கம் பிள்ளை, கல்யாணியை தங்கப்பன் (வெங்கட்ராமன்) என்ற தி.மு.க. கொள்கைப்பிடிப்புள்ள எழுத்தாளருக்கு திருமணம் செய்துவைக்க ஏற்பாடு செய்கின்றார். திருமணத்திற்குத் தேவையான பணத்திற்காக தன் வீட்டை அடமானம் வைக்கின்றார்.

மூன்று சகோதரர்களும் சரஸ்வதியும், கல்யாணியின் திருமணத்திற்கு வர முடிவு செய்கின்றனர். இரண்டாம் உலகப்போர் மூண்டுவிட்ட காரணத்தால் கப்பல் கம்பெனி ஒருவரை மட்டுமே கப்பலில் ஏற்றிக்கொள்ள முடிவு செய்கின்றது. இரு சகோதரர்களையும் அண்ணியையும் ரங்கூனில் விட்டுவிட்டு, குணசேகரன் மட்டும் சென்னைக்குப் புறப்படுகின்றான். போர் ஆபத்து சூழ்ந்திருக்கும் நிலையில், கப்பல் குறிப்பிட்ட காலத்தில் சென்னையை அடைய முடியவில்லை. கல்யாணியின் திருமணம், பிராமணர்களின் சமஸ்கிருத வேதம் முழங்க, சகோதரர்கள் யாருமின்றி நடைபெறுகின்றது.

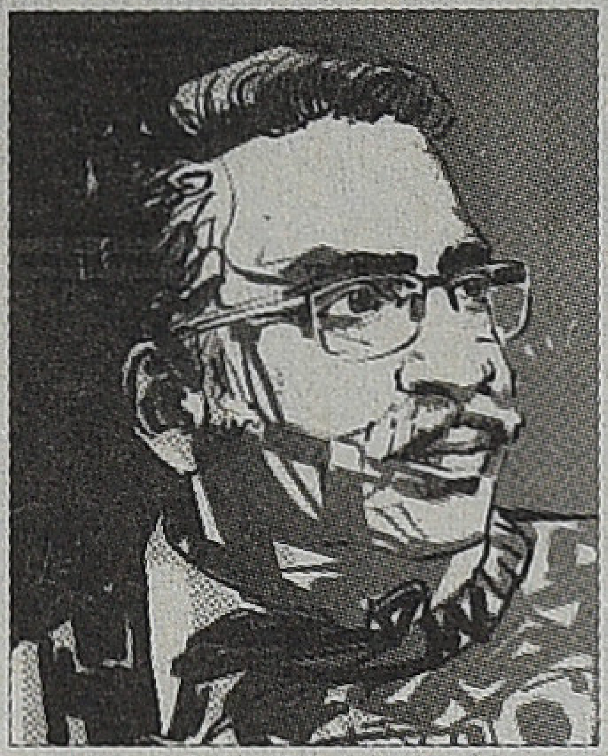
காலவோட்டத்தில் கல்யாணி கருவுருகின்றாள். அவளும், அவளுடைய கணவன் தங்கப்பனும், ஆண் குழந்தை பிறந்தால் பன்னீர்செல்வம் என்றும், பெண் குழந்தை என்றால் நாகம்மை என்றும் பெயர்சூட்டுவதாக தீர்மானிக்கின்றனர். (குறிப்பு: ஏ.டி. பன்னீர்செல்வம், நீதிக்கட்சியின் பிரபலமான தலைவர். பெரியாரின் துணைவியாரான நாகம்மையார், சுயமரியாதை இயக்கத்தின் முன்னணிச் செயல் வீரர்.) துரதிருஷ்டவசமாக, கல்யாணிக்கு மகன் பிறந்த அதேநாளில், தங்கப்பன் சாலைவிபத்தில் மரணமடைகின்றார். அதிர்ச்சிக்குள்ளான மாணிக்கம் பிள்ளையும் மரணமடைகின்றார். அவர்களுடைய வீடு கடனை அடைப்பதற்காக ஏலம் விடப்படுகின்றது. அனாதை விதவையான கல்யாணி பக்கத்து வீட்டு பார்வதியின் (ஏ.எஸ். ஜெயா) ஆலோசனைப்படி வாழ்க்கையை நடத்த இட்லி கடை ஒன்றை திறக்கின்றாள். "தமிழ்நாட்டிலே தாலி அறுத்தவர்களுக்கெல்லாம் அதுதானே (இட்லி கடை நடத்துவது) தாசில் உத்தியோகம்", என அரசியல் உள்ளர்த்தம் கொண்ட வார்த்தைகளைப் பார்வதி கூறுகின்றாள்.

கடலில் ஏற்பட்ட நீண்ட தாமதத்திற்குப் பின் குணசேகரன் சென்னை வந்தடைகின்றான். தமிழ்நாட்டில் காலடி வைத்தவுடன் அவனை ஏராளமான பிச்சைக்காரர்கள் பிச்சைகேட்டு சூழ்ந்து கொள்கின்றனர். "சரிதான், போ! தமிழ்நாட்டின் முதல் குரலே ரொம்ப நல்லா இருக்கு!"

என நக்கலாகக் கூறுகின்றான் குணசேகரன். வங்கியில் குணசேகரன் பெரும்பணம் மாற்றுவதைக் காணும், ஜாலி (கண்ணம்மா) அவனைப் பின்தொடர்கின்றாள். அவன் சினிமாவுக்குப் போவதைத் தடுத்து, "அதை (சினிமாவை) குளோஸ் பண்ணுவதற்கு ஒரு சங்கம் ஏற்பட்டால் அதற்கு நான்தான் தலைவியாக இருப்பேன். நம்ம நாட்டுக்கு ஏற்றது பரத நாட்டியம்... எனக்குத் தெரிஞ்ச இடத்திலே நல்ல டான்ஸ் இருக்கு, வாங்க அங்கே போவோம்", என்கின்றாள். (குறிப்பு: அக்காலகட்டத்தில் சினிமா தி.மு.க.வோடும் அதன் ஆதரவாளர்களான அடித்தள மக்களோடும் அடையாளப்படுத்தப்பட்டிருந்தது. ஆனால், மேட்டுக்குடி கலையாகக் கருதப்பட்ட பரதநாட்டியம், பிராமணர்களோடு அடையாளப்படுத்தப்பட்டது. அந்நாளைய தி.மு.க., தீவிர பிரமாண எதிர்ப்பு நிலைப்பாட்டை எடுத்திருந்தது. ஜாலியும், அவளுடன் தயங்கியபடி சென்ற குணசேகரனும் நடனநிகழ்ச்சி காணச்சென்ற தாசி வீட்டில், அவனுக்குப் போதையூட்டும் பானம் வழங்கப்படுகின்றது; அவனுடைய பணம் களவாடப்பட்டு, பிளாட்பாரத்தில் வீசப்படுகின்றான். பிச்சை எடுக்கும் நிலைக்குத் தள்ளப்படும் குணசேகரன், ஒரு காலத்தில் சீரும்சிறப்புமாக இருந்த தமிழ்த்தேசத்தின் இன்றைய அவல நிலையைக் கூறிக் கதறுகின்றான்: "சிங்கத் திருநாடே! நீ சிலந்திக்கூடாக மாறியது எப்போது? வந்தாரை வாழவைக்கும் வளமிகு தமிழகமே! நீ சொந்த நாட்டானையே சுரண்டுவது எத்தனை நாள்களாக? வீரப்பெண்களின் ஏடுகளை எழுதிஎழுதி ஏற்றம் பெற்ற என் அருமைப் பொன்னாடே! நீ வீதிகளில் விபசாரிகளைத் திரியவிட்டு உன் விழிகளை மூடிக்கொண்டது ஏன்? ஏன்? வானத்தை முட்டும் மாளிகைகள்! மானத்தை இழந்த மனிதர்கள்! உயர்ந்த கோபுரங்கள் தாழ்ந்த உள்ளங்கள்? இதுதானே உன் பெருமை, தகுதி, யோக்யதை." இரக்கமற்ற உலகத்தை எதிர்கொள்ளும் அவன், பிளாட்பாரத்தில் தூங்கியதற்காக போலீஸ்காரனால் உதைத்து விரட்டப்படுகின்றான். பசியைப் போக்க வாழைப்பழங்களை எடுத்ததற்காக, அவனை வசைபாடுகிறாள் பழவியாபாரி பெண் ஒருத்தி. சென்னை மாநகராட்சியின் வறண்ட குழாய்கள், அவனது தாகத்தைத் தீர்க்க மறுக்கின்றன. அவனுடைய விலையுயர்ந்த கால் சட்டையை அடமானம் வைக்க முயல, அதற்கு வடஇந்திய வட்டிக் கடைக்காரன், வெறும் எட்டணா மட்டுமே தருகின்றான்.

ஒரு பைத்தியக்காரனின் சேட்டைகளை போலீஸ்காரன் உள்ளிட்ட எல்லோராலும் சகித்துக்கொள்ளப்படுவதைக் காணும் குணசேகரன், தானும் பைத்தியம்போல் நடித்து, பல ஏமாற்று வேலைகளைச் செய்து பிழைக்கின்றான். கடைசியில் மதுரை வந்தடையும் குணசேகரன், பார்வதி மூலம், தந்தை இறந்ததையும், தங்கை விதவையாகி இட்லி கடை நடத்துவதையும் அறிந்துகொள்கின்றான். கல்யாணியைச் சுற்றிவரும் அவன், தொடர்ந்து பைத்தியமாகவே நடித்து தன் உண்மை அடையாளத்தை மறைத்துக்கொள்கிறான். சுயமாய் உருவாக்கிக்கொண்ட பைத்தியக்காரன் வேடத்தில் (ஓரளவுக்கான சுதந்திரமும், உண்மையோடு நெருங்கிய சாத்தியமுள்ள ஒரு விளிம்புநிலை பாத்திரம்[6]), குணசேகரன் நீண்ட வசனங்களில் மழை வரவேண்டி வருணபகவானைக் கும்பிடுவதையும், கஷ்டங்கள் தீர கோவிலுக்குச் செல்வதையும் கிண்டல் செய்கின்றான்;

வெறும் கல்லை தெய்வமெனத் தொழும், பக்தர்களைக் கேலி செய்கிறான்(குறிப்பு: அந்நாளில் சென்னை மாகாணத்தில் பெரும்பஞ்சம் நிலவியது. குறுகிய காலம் அதன் பிரதமராய் இருந்த ராஜகோபாலச்சாரி மக்களை மழைவேண்டி வருண பகவானைக் கும்பிடும்படி கேட்டுக்கொண்டார்).



காலநகர்வில், கல்யாணியின் துயரங்கள் கூடுகின்றன. ஒரு வடஇந்திய வட்டிக் கடைக்காரன் பழைய கடனைக்கேட்டு கல்யாணியைத் துன்புறுத்தும்போது, வேணு என்னும் உள்ளூர் கயவாளி அவளுக்கு உதவுகிறான். கல்யாணி, வேணுவை அண்ணனைப் போல நினைக்கின்றாள். ஆனால், வேணுவின் திட்டம் வேறாக இருக்கின்றது. அவன் கல்யாணியைக் கற்பழிக்க முயலுகின்றான். இந்தக் கட்டத்தில் வந்து சேரும் குணசேகரன், அவளைக் காப்பாற்றுகின்றான். பரிதவிப்பில் கல்யாணி மதுரையை விட்டுத் திருச்சிக்குச் செல்கின்றாள்.

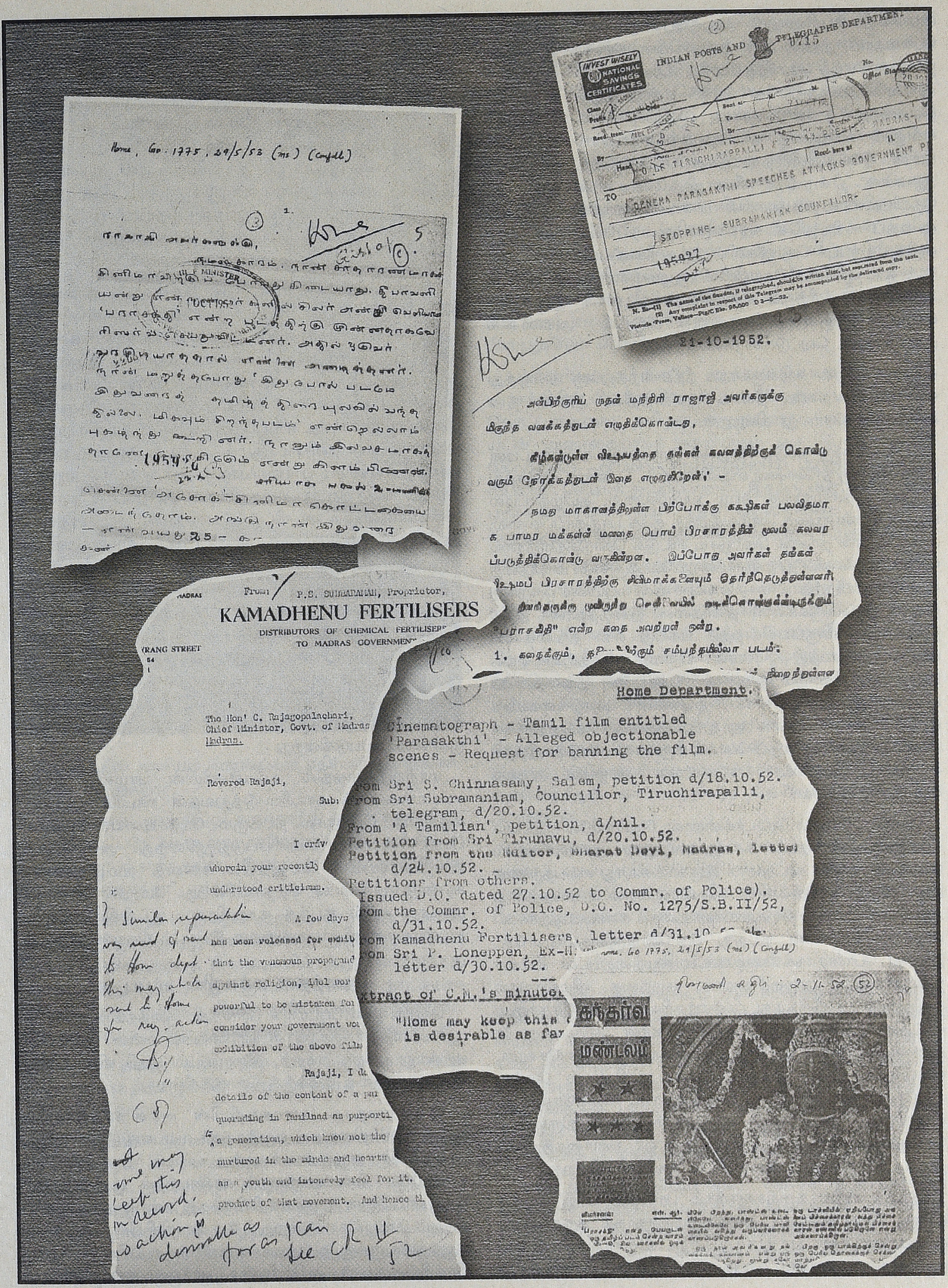
திருச்சியில் நாராயணபிள்ளை (வி.கே. ராமசாமி) என்னும், நெற்றியில் பளிச்சென்று விபூதிப்பட்டை துலங்க இருக்கும் ஒரு கருமித்தனமான கள்ள மார்க்கெட் வியாபாரி வீட்டில் வீட்டு வேலை செய்கின்றாள். அவர் உள்ளூர் 'சன்மார்க்க சங்கத்தின்' தலைவராகவும் இருக்கிறார். தன் மனைவி காந்தாவை (முத்துலட்சுமி) 'கிருஷ்ணலீலை' சினிமா பார்க்க அனுப்பிவிட்டு, வீட்டிற்குள்ளேயே கல்யாணியைத் தன் ஆசைக்குப் பணியவைக்க முயற்சிக்கின்றான் நாராயணபிள்ளை. அவளிடம், "பெரிய மனிதர்களின் அந்தப்புரத்திலே தொழிலாளி, முதலாளி என்ற பிரச்சனைக்கே இடமில்லை" என்கின்றான். சரியான நேரத்தில் திரும்பும் காந்தாவால், கல்யாணி நாராயண பிள்ளையிடமிருந்து காப்பாற்றப்படுகின்றாள். 'நாராயண லீலை'யில் ஈடுபடுவதாகக் குற்றம்சாட்டும் காந்தா, பதிலுக்குத் தானும் ஒரு ஆணைக் கற்பழிக்கப் போவதாகக் கூறுகின்றாள். கல்யாணி வேலையை விட்டு விலகுகின்றாள்.

திருச்சி வந்தடையும் குணசேகரன், அங்கு தி.மு.க. சார்பான கருத்துகளையுடைய விமலா (பண்டரிபாய்) என்னும் பெண்ணைச் சந்திக்கின்றான். அவளுடைய சகோதரனும் ஒரு அரசியல் செயற்பாட்டாளனாக இருக்கின்றார். குணசேகரன் தன் தங்கையின் துயரங்கள் குறித்துச் சொல்ல, தங்கையைப் பற்றி மட்டும் கவலைப்படும் அவனை விமலா சுயநலவாதி எனக் குற்றம்சாட்டி, உலகம் இதுபோன்ற பெண்களால் நிரம்பி இருக்கின்றது என்கின்றாள். ஜாலியைக் குற்றமற்றவள் எனக் கூறும் விமலா, அவனுடைய உடைமைகளைத் திருடி, உலகத்தின் துயரங்களை அவன் கண்களுக்குக் காட்டிய ஜாலியைப் பாராட்டுகின்றாள். "ஆம்! உன் கண்ணைத் திறந்தவள் அவள்தான், நீ ஏழையாக ஆக்கப்படாவிட்டால், ஏழை உலகை நினைத்துக்கூட இருக்கமாட்டாய், அப்படியொரு உலகம் இருப்பதாகவே உனக்குத் தெரிந்திருக்காது," என்கின்றாள். குணசேகரனிடம் தான் இதையெல்லாம் தன் "அண்ணாவிடமிருந்து தெரிந்துகொண்டேன்" என்கின்றாள் (குறிப்பு: சி.என். அண்ணாதுரை அவர்களின் பெயர் சுருக்கமும் 'அண்ணா' தானே). விமலாவிடம் சொல்லிக் கொள்ளாமல் கல்யாணியைத் தேடி வெளியேறுகின்றான் குணசேகரன்.

கல்யாணியின் மற்ற இரு அண்ணன்களான சந்திரசேகரனும், ஞானசேகரனும் போரின் காரணமாக பர்மாவை விட்டு வெளியேறுகின்றனர். சந்திரசேகரன் தன் மனைவி சரஸ்வதியுடன் திருச்சிக்கு வந்து, எஸ்.சி. சேகரன் என்ற புதிய பெயருடன் நீதபதியாகின்றார். பர்மாவிலிருந்து நடந்தே திரும்பும் ஞானசேகரன், ஜப்பானிய குண்டு தாக்குதலில் ஒரு காலை இழக்கின்றான். அகதிகள் முகாமில், நல்ல உடல் ஆரோக்கியத்துடன் இருக்கும் வடஇந்தியர்களை அனுமதிக்கும் வடஇந்திய அதிகாரிகள், ஞானசேகரனுக்கும் மற்ற தமிழர்களுக்கும் அனுமதி மறுக்கின்றனர். ஞானசேகரனும் மற்ற தமிழர்களும் பிச்சை எடுக்கும் நிலைக்குத் தள்ளப்படுகின்றனர். கடைசியில் அவர்கள் ஒரு பிச்சைக்கார மாநாடு நடத்தத் தயாராகின்றனர்.

கல்யாணி பிச்சைகேட்டு விருந்து நடக்கும் சந்திர சேகரனின் வீட்டிற்கு வருகின்றாள். கல்யாணி யாரென்று அடையாளம் தெரியாத சந்திரசேகரன், அவளைத் தனது மாளிகையை விட்டு விரட்டுகிறார். பசியால் பரிதவிக்கும் கல்யாணி, உள்ளூர் பராசக்தி கோவிலுக்குச் சென்று உதவிகேட்டு மன்றாடுகின்றாள். தந்திரமாக கோவிலின் கர்ப்பகிரஹத்திற்குக் கல்யாணியை வரும்படி செய்து, அவளைக் கோவில் பூசாரி கற்பழிக்க முயலுகின்றான். பூசாரியின் உதவியாளன் குப்பன் (எம்.என். கிருஷ்ணன்), கோயில் மணியை அடித்துவிட, அதில் எழும் குழப்பத்தில் கல்யாணி தப்பிவிடுகின்றாள். பசியால் துடிக்கும் குழந்தைக்கு உணவூட்ட வழியின்றி குழந்தையை ஆற்றில் வீசிவிட்டு, தானும் தற்கொலை செய்ய முயற்சிசெய்து, கல்யாணி கைதாகின்றாள். வழக்கு அவளது அண்ணன் சந்திரசேகரனிடமே வருகின்றது. குழந்தையைக் கொன்றதைப் பிரபலமான நாட்டுப்புறக் கதையான, வறுமையினால் தன் ஏழு குழந்தைகளையும் கிணற்றில் வீசி கொன்ற நல்லதங்காள் கதையுடனும் சிவபெருமானை மகிழ்விக்க தன் மகனையே சமைத்த சிறுத்தொண்டர் கதையுடனும் ஒப்பிட்டு, கல்யாணி தன் தரப்பு நியாயத்தை முன்வைக்கின்றாள். தன் மகனென்றும் பார்வதியே பாலூட்டுவதற்கு 'திருஞானசம்பந்தர்' இல்லை என இடித்துரைக்கின்றாள். கல்யாணி தன் தங்கை என அறிந்து நீதிபதி மயங்கி வீழ்கின்றார்.

விமலாவின் அண்ணன், ஒரு அரசியல்கூட்டத்தில், தாய்மார்கள் எவ்வாறு குழந்தைகளைக் கீரைக்கட்டுகள் போல, "எட்டணாவுக்குக் குழந்தையாம்! பெரிய குழந்தை ஐந்து ரூபாய்! பிஞ்சுக் குழந்தை மூன்று ரூபாய் எனக் கூவி விற்கின்றனர்" என்று கல்யாணியின் கதையைத் தமிழ்நாட்டின் தற்போது நிலைக்கான ஓர் எடுத்துக்காட்டாக முன்வைக்கின்றான். பேச்சைக் கேட்ட குணசேகரன், கல்யாணி எங்கிருக்கின்றாள் என்பதை அறிகின்றான்; அதேபோல, குப்பனிடமிருந்து பூசாரியின் கற்பழிப்பு முயற்சி பற்றியும் அறிகின்றான்; கோபங்கொள்ளும் குணசேகரன், கோயிலுக்குள் நுழைந்து பராசக்தி சிலைக்குப் பின்னால் ஒளிந்துகொண்டு, பூசாரியுடன் பேசுகின்றான். குணசேகரன் பேசுவதை, பராசக்தி பேசுவதாக பூசாரி புரிந்து கொள்கின்றான். அவனுடைய தவறைத் திருத்தும் குணசேகரன், "முட்டாளே! எப்போதடா


Home, Go: 1775, 29/5/53 (ms) (Confdl)

INDIAN POSTS AND TELEGRAPHS DEPARTMENT

NATIONAL SAVINGS CERTIFICATES

TIRUCHIRAPALLI

CINEMA PARAGAKTHI SPEECHES ATTACKS GOVERNMENT

STOPPING - SUBRAMANIAN COUNCILLOR

21-10-1952.

அன்பிற்குரிய முதன் மந்திரி ராஜாஜி அவர்களுக்கு

மிகுந்த வணக்கத்துடன் எழுதிக்கொண்டது,

கீழ்கண்டுள்ள விஷயத்தை தங்கள் கவனத்திற்குக் கொண்டு வரும் நோக்கத்துடன் இதை எழுதுகிறேன் -

நமது மாகாணத்திலுள்ள பிற்போக்கு கக்ஷிகள் பலவிதமாக பாமர மக்களின் மனதை பொய் பிரசாரத்தின் மூலம் கலவரப்படுத்திக்கொண்டு வருகின்றன. இப்போது அவர்கள் தங்கள் விஷமப் பிரசாரத்திற்கு சினிமாக்களையும் தேர்ந்தெடுத்துள்ளனர். ... செயலில் நடைபெற்றுக்கொண்டிருக்கும் "பராசக்தி" என்ற கதை அவற்றில் ஒன்று.

1. கதைக்கும், த... சம்பந்தமில்லா படம்.

From: P.S. SUBRAMANIAM, Proprietor,

KAMADHENU FERTILISERS

DISTRIBUTORS OF CHEMICAL FERTILISERS TO MADRAS GOVERNMENT

MADRAS

RANG STREET

The Hon' C. Rajagopalachari,
Chief Minister, Govt. of Madras
Madras.

Revered Rajaji,

Sub:

I crave

wherein your recently

understood criticisms.

A few days

has been released for exhib

that the venomous propagand

against religion, idol wor

powerful to be mistaken for

consider your government wou

exhibition of the above film

Rajaji, I d

details of the content of a par

querading in Tamilnad as purporti

a generation, which know not the

nurtured in the minds and hearts

as a youth and intensely feel for it.

product of that movement. And hence th

Similar representation was recd. & sent to Home dept. This may also be sent to Home for neg. action

CM may keep this in record. No action is desirable as far as I can see CR 1/11/52

Home Department.

Cinematograph - Tamil film entitled 'Parasakthi' - Alleged objectionable scenes - Request for banning the film.

From Sri S. Chinnasamy, Salem, petition d/18.10.52.
From Sri Subramaniam, Councillor, Tiruchirapalli, telegram, d/20.10.52.
From 'A Tamilian', petition, d/nil.
Petition from Sri Tirunavu, d/20.10.52.
Petition from the Editor, Bharat Devi, Madras, letter d/24.10.52.
Petitions from others.
(Issued D.O. dated 27.10.52 to Commr. of Police).
From the Commr. of Police, D.O. No. 1275/S.B.II/52, d/31.10.52.
From Kamadhenu Fertilisers, letter d/31.10.52
From Sri P. Loneppen, Ex-M... letter d/30.10.52.

Extract of C.M.'s minute

"Home may keep this ... is desirable as far

Home, Go 1775, 29/5/53 (ms) (Confdl)

தினமணி கதிர் : 2-11-52

கந்தர்வ மண்டலம்

பராசக்தி பேசினாள்? அது பேசாது. கல் பேசுவதாயிருந்தால் என் தங்கையின் கற்பை நீ சூறையாடத் துணிந்தபோதே 'அட பூசாரி! அறிவுகெட்ட அற்பனே! நில்' என்று தடுத்திருக்காதா?'' என்கின்றான். (குறிப்பு: 'கல்' என்னும் வார்த்தை தணிக்கையாளர்களால் வசன ஓட்டத்திலிருந்து நீக்கப்பட்டிருந்தது. ஆனால் திரையில் சிவாஜிகணேசனின் தெளிவான உதட்டசைவில் பார்வையாளர்கள் அதைப் புரிந்துகொண்டனர். திரைப்படம் குறித்த சிறப்புச் செய்திகளில் இந்த நீக்கப்பட்ட 'கல்'லும் ஒன்று.) கோயிலில் குழுமியுள்ள பக்தர்களிடம் அபச்சாரம் குறித்துக் கத்துகின்றான் பூசாரி. பூசாரியின் கையிலிருக்கும் அரிவாளைப் பிடுங்கி, அவனைக் குணசேகரன் வெட்டுகின்றான்.

குணசேகரன் வழக்குக்காக நீதிமன்றத்துக்கு அழைத்து வரப்படுகின்றான்; நீண்ட வசனத்தின் அவன் தன் கதையைச் சொல்லு கின்றான்:

''பிறக்க ஒரு நாடு; பிழைக்க ஒரு நாடு; தமிழ்நாட்டின் தலைவிதிக்கு நானென்ன விதிவிலக்கா?... வெளிநாட்டிலிருந்து திரும்பிய தமிழனுக்கு வாழ வழியில்லை; தமிழ்நாட்டில் பிறந்த பெண்ணுக்கு வாழ்வதற்குத் தக்க பாதுகாப்பில்லை; ஆனால், என் தங்கை கொஞ்சம் விட்டுக் கொடுத்திருந்தால் கோடீஸ்வரன் வீட்டுப் பள்ளியறையிலே ஒருநாள்; மானத்தை விலை கூறியிருந்தால் மாளிகைவாசியின் மடியிலே ஒருநாள்; இப்படி ஓட்டியிருக்கலாம் நாள்களை. இதைத்தானா இந்த நீதிமன்றம் விரும்புகின்றது? பகட்டு என் தங்கையை மிரட்டியது; பயந்து ஓடினாள்! பணம் என் தங்கையைத் துரத்தியது; மீண்டும் ஓடினாள்! பக்தி என் தங்கையைப் பயமுறுத்தியது. ஓடினாள்! ஓடினாள்!! வாழ்க்கையின் ஓரத்திற்கே ஓடினாள்; அந்த ஓட்டத்தைத் தடுத்திருக்க வேண்டும்; வாட்டத்தைப் போக்கியிருக்க வேண்டும்; இந்தச் சட்டத்தைத் தீட்டுவோர், செய்தார்களா? வாழ விட்டார்களா என் கல்யாணியை?''

அவனே மேலும் தொடர்கின்றான்: கோயிலிலே குழப்பம் விளைவித்தேன்; கோயில் கூடாது என்பதற்காக அல்ல; கோயில் கொடியவர்களின் கூடாரமாக இருக்கக்கூடாது என்பதற்காக. பூசாரியைத் தாக்கினேன்; அவன் பக்தன் என்பதற்காக அல்ல; பக்தி, பகல் வேஷமாகிவிட்டதைக் கண்டிப்பதற்காக.'' வழக்குவிசாரணை நடந்து கொண்டிருக்கும்போதே, இறந்து போனதாகக் கருதப்பட்ட குழந்தையுடன் விமலா நீதிமன்றத்தில் நுழைகின்றாள். குழந்தை, விமலாவால் காப்பாற்றப்பட்டிருந்தது. கல்யாணியும், குணசேகரனும் விடுதலை செய்யப்பட்டு சந்திரசேகரன் குடும்பத்துடன் இணைகின்றார்கள். மற்றொரு சகோதரனான ஞானசேகரன், பிச்சைக்காரர்கள் மாநாட்டிற்காக நிதிவசூல் செய்ய சந்திரசேகரன் வீட்டிற்கு வருகின்றான். குணசேகரனும் விமலாவும் 'தாலியின்றி, சடங்குகள் இன்றி திருமணம் செய்துகொள்ளத் திட்டமிடுவதுடனும் ஓர் அனாதைஇல்லத் திறப்பு விழாவுடனும் திரைப்படம் முடிவடைகின்றது.

இந்தச் சிறிய கதைச்சுருக்கம் பராசக்தி பற்றி நமக்கு என்ன சொல்கின்றது? அமங்கலமானதாகக் கருதப்படும் கல்யாணியின் பாதுகாப்பற்ற விதவைநிலையை முன்னிறுத்தி, அவளது கற்புக்கு ஏற்படும் சோதனைகளைத் திராவிட நாட்டின் அன்றைய அவலநிலையாகப் பராசக்தி முன்வைக்கின்றது. குறிப்பாக கல்யாணி என்ற பெயரைக் கதாசிரியர் தேர்வு செய்தது, அவளுடைய மங்கலமான பெயருக்கும் அமங்கலமான நிலைக்குமிடையேயான முரணை அடிக்கோடிடவே. இது படத்தின் தொடக்கத்தில் மொழியப்பட்ட திராவிடநாட்டின் முரண்களை இங்கே நினைவுகூறவேண்டும். குணசேகரன், நீதிமன்றத்தில் பரிதவிக்கிறான்; ''தங்கையின் பெயரோ கல்யாணி! மங்கலகரமான பெயர். ஆனால் கழுத்திலோ மாங்கல்யமில்லை'' என்று.

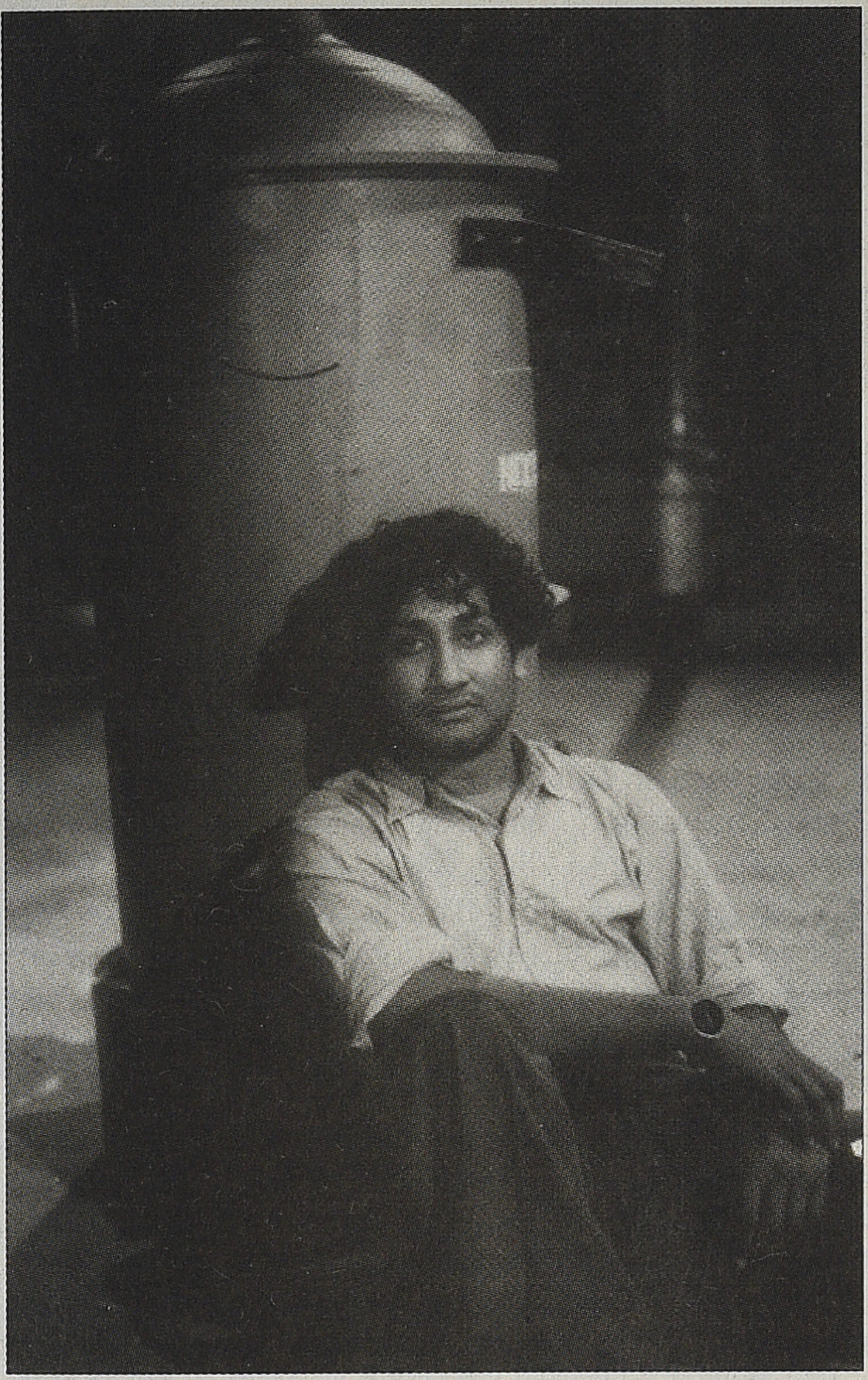
கல்யாணியின் துர்பாக்கிய நிலையை. வலியுறுத்த திரைப்படம், பல காட்சிப் படிமங்களை உருவாக்கியுள்ளது. எடுத்துக்காட்டாக, வேணுவின் பாலியல் வன்முறையிலிருந்து தப்பி மதுரையிலிருந்து கல்யாணி வரும்போது, கையில் குழந்தையுடன் பட்டமரம், கள்ளிச்செடிகளின் பின்புலத்தில் மிகச்சிறிய உருவமாகக் காட்டப்படுகின்றாள். கேமராவின் நிலைப்பு நீள்கிறது. பட்டமரம், கள்ளிச்செடிகள் மற்றும் வெறுமையான தனிமைச்சூழல் ஆகியன அவளது பரிதாப மான நிலையைப் பார்வையாளர்களுக்கு அழுத்தமாகவும் தீர்க்கமாகவும் காட்சிப்படுத்துகின்றன. அதேபோல் நாராயண பிள்ளையின் வீட்டைவிட்டு வெளியேறி, குழந்தையுடன் தனியாக சோர்வுடன் நடக்கும் கல்யாணி, வாழ்வு முடிவுக்கு வந்துவிட்டதான உணர்வைத் தோற்றுவிக்கும் வண்ணம் சருகுகள் அடர்ந்த பாதையில் செல்கின்றாள். கல்யாணியின் கற்பும், அதன் மீதான தொடர்தாக்குதல்களும் திரும்ப திரும்ப இத்திரைப்படத்தில் வலியுறுத்தப்படுகின்றன. கல்யாணியின் கற்புக்கு நேரும் ஆபத்து திராவிடநாட்டின் அன்றைய நிலைக்குச் சாட்சியமானால், அவளுக்குக் குணசேகரன் அளிக்கும் பாதுகாப்பு தி.மு.க.வின் 'பொற்கால' திராவிடநாடு குறித்த உறுதிமொழிக்கான குறியீடாக முன்வைக்கப்படுகின்றது.

மாற்றுத்தளத்தில், கல்யாணியின் வாழ்வில் நடந்த சம்பவங்களைக் காட்சிப்படுத்துவதன் ஊடாக, பராசக்தி மதத்தின் பெயரால் நடக்கும் மோசடியை, மதத்தின் பயனின்மையை வெளிப்படுத்துகின்றது. அதேபோல், இத்திரைப்படம் வடஇந்தியர்களைத் தமிழர்களைச் சுரண்டுபவர்களாகச் சித்தரிக்கின்றது. மேலும், சென்னை மாகாணத்தில் நடந்த காங்கிரஸ் ஆட்சியின் மீதான கடுமையான விமர்சனங்களை இப்படம் கொண்டிருந்தது.

அடித்தள மக்களின் ஈர்ப்பு

வெற்றி திரைப்படமான பராசக்தி, அடித்தட்டு மக்களின் ஆர்வத்தை ஈர்த்ததற்கான காரணங்கள் என்ன? தமிழனின் பதினாறு பக்கக் கடிதம், திரைப்படம் பற்றி விளக்கமான விவரணைகளை நமக்குக் கொடுக்கின்றது[7].

முதலாவதாக, பராசக்தியின் வசனகர்த்தாவான கருணாநிதி, திரைப்பட எழுத்தாளர் என்பதையும் தாண்டிய ஆற்றல்மிகு எழுத்தாளர் என்ற படிமம், பார்வையாளர்களிடையே திரைப்படத்தைக் காண்பதற்கு முன்பே, ஒரு எதிர்பார்ப்பினை உருவாக்கியிருந்தது என்பதை தமிழனின் கடிதம் சுட்டிக்காட்டுகிறது. கருணாநிதியின் முந்தைய எழுத்துக்களுக்கு அன்றைய காங்கிரஸ் ஆட்சியுடன் செய்த பிரச்சினைகளை அறிந்திருந்த பார்வையாளர்கள், அத்



திரைப்படத்தில் அரசியல் வாதங்களை எதிர்பார்த்திருந்தனர். தமிழன் எழுதுகிறார்,

திரைக்கதை, வசனம் மு. கருணாநிதி என்று காண்பித்த வுடன் தியேட்டரே அதிரும்படி கரகோஷம். நான் பக்கத்தில் உள்ளவரை விசாரித்ததில் 'இவர்தான் திரையுலகிலேயே சிறந்த வசனகர்த்தா' என்றார்...

பார்க்கப்போகும் படத்தைப் பற்றியும் சில விஷயங்களை அவரிடமிருந்து தெரிந்துகொண்டேன்... அந்த மு(ட்டாள்) கருணாநிதியின் அற்புத சிருஷ்டிகளில் இதுதான் சிறந்தது என்றும், இது முன்பு 'தூக்குமேடை' என்ற நாடகமாக நடிக்கப்பட்டது என்றும், பிறகு அநியாயமாக சர்க்காரால் தடைசெய்யப்பட்டுவிட்டது என்றும் தெரிந்துகொண்டேன்[8].

தமிழன் தனது கடிதத்தில் பார்வையாளர்களிடம் கரகோஷத்தை எழுப்பிய காட்சிகளைக் கவனமாகப் பட்டியலிடுகின்றார்.

பராசக்தியில் அரசைக் கிண்டலடித்த காட்சிகளும், வசனங்களும் பார்வையாளர்களின் வரவேற்பைப் பெற்றிருந்தன. தமிழனின் கடிதத்தின் சில பகுதிகளை நாம் இப்போது பார்ப்போம்1. "பணத்தைப் பறிக்கொடுத்த இளைஞன் தாய்நாடான தமிழ்நாட்டையே நிந்திக்கின்றான். தமிழர்கள் எல்லோரும் திருடர்களாம்." இதற்கு கரகோஷம். 2. "தெருவில் ஒரு குழாயில் தண்ணீர் வரவில்லை என்றால் கார்பரேஷன் ஒரு தூங்குமுஞ்சி மடம். மேயர் ஒரு உதவாக்கரை. கலெக்டர் ஒரு மடையன்" என்று காண்பிக்கிறார்கள். இதற்கு ஒரு கரகோஷம்.' 3. "இன்னுமோரிடத்தில் சென்னை மாகாணத்தில் பஞ்சத்தினால் பாதிக்கப்பட்ட தாய்மார்கள் தங்களுடைய குழந்தைகளை வளர்க்க முடியாமல் தாங்களாகவே எடைக்குத் தகுந்தாற்போல் விற்று விடுகிறார்கள் என்று காட்டுகிறார்கள்." இதற்கு கரகோஷம். 4. "அப்பெண் மேலும் சொல்லுகிறாள் 'நான் விபச்சாரியாக மாறியிருந்தால் மந்திரிகளும் போலீஸ் அதிகாரிகளும் இப்போது என் மடிமீது இருப்பார்கள். ஆனால் நான் அதற்கு விரும்பவில்லை. தியேட்டரே அதிரும்படி கரகோஷம்." 5. 'இந்த எல்லாக் குழப்பங்களையும் தீர்த்து அண்ணா அவர்கள் சிருஷ்டிக்கப் போகிறார் என்று சொன்னதும் கரகோஷம் கொட்டகையே பிளந்துவிடும் போலிருந்தது.'

பார்வையாளர்களை ஆர்வம்கொள்ள வைத்த பராசக்தியின் பிற காட்சிகளும் வசனங்களும், மதவிமர்சனம் தொடர்பானவை. தமிழன் எழுதுகிறார்: "ஒரு குழந்தையுடன் அனாதையாகக் கதறியழும் ஒரு பெண் இரவில் கோயிலுக்கு அம்மன் சந்நிதியிலேயே அந்தக் கிழபூசாரி விபசாரம் செய்யத் துணிகின்றான். இதற்கு ஒரே கரகோஷம்.' பார்வையாளர்களின் இந்த நடவடிக்கை தமிழனை வருத்தமுறச் செய்கின்றது. மேலும் அவர் எழுதுகின்றார்.

அந்தப் பெண் கதறியழும்போது ஒரு பையன் முதலில் கும்பகர்ணன் போல் காட்டப்பட்டவன் திடீரென விழித்து மணி அடித்து அவளை விடுவிக்கிறான். அப்போது யாரும் கை தட்டவில்லை. ஆனால், அந்தப் பெண்ணின் அண்ணன் பிறகு வந்து 'இந்த தேவி வெறும் கல்; ஒன்னுக்கும் உதவாத கல்; தெய்வம் ஒன்று உண்டென்றால் ஏன் அப்போது வந்து அந்தக் கிழ பூசாரியைக் கொல்லவில்லை; ஆகையால், தெய்வம் இல்லை; அது ஒரு மூடக் கொள்கை; எல்லாக் கோவில்களும் தேவடியா மடங்கள் என்று கத்துகின்றான். இதற்கு கரகோஷம். ஒருவருக்காவது அந்தப் பையன் மணியடித்துக் காப்பாற்றியது தெய்வச்செயல் என்று படவில்லை.

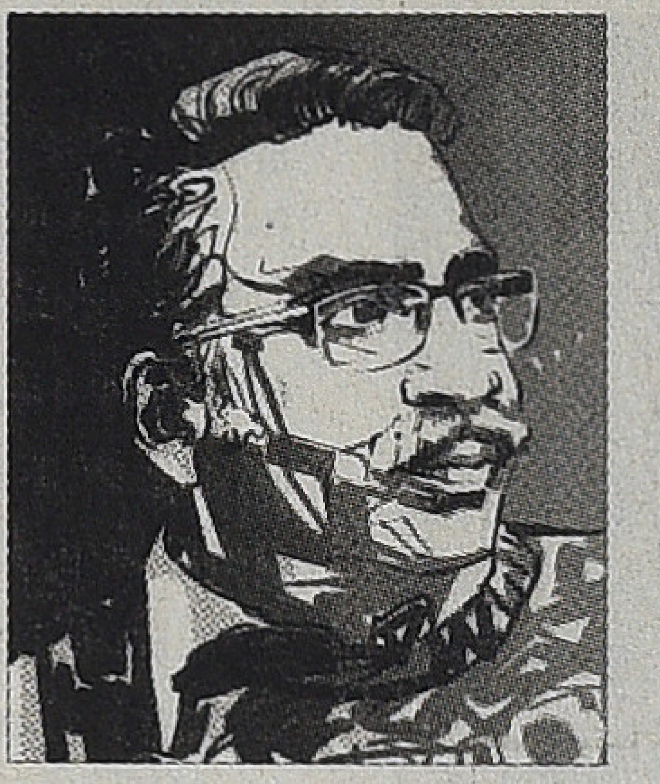
இவ்வாறாக, பராசக்தி தி.மு.க.வின் அரசியல் கொள்கைகளைப் பரப்புவதில் வெற்றி கண்டது. மேலும் அதன் காங்கிரஸ் எதிர்ப்பு மற்றும் மித எதிர்ப்பு நிலைப்பாடுகளும் பார்வையாளர்களால் உற்சாகமாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டது.

விமர்சனங்கள்

பராசக்தி திரைப்படம் வெளிவந்தவுடன், கடும் எதிர்ப்பையும், தடை செய்யப்பட வேண்டும் என்ற கோரிக்கையையும் எதிர்கொண்டது. அத்திரைப்படத்திற்கு எதிரான கண்டனக் கடிதங்கள் சென்னை காங்கிரஸ் அரசாங்கத்திடம் குவிந்தன. பிராமணர்களின் கட்டுப்பாட்டில் இருந்த பத்திரிகைகள் பராசக்தியை கடுமையாக விமர்சித்தன. பராசக்தி படத்தைத் திரையிட அனுமதித்த திரைப்படத் தணிக்கைக் குழுவும், தாக்குதலுக்கு இலக்கானது.

கடித முகப்பில் (Letter head) 'கொச்சி உயர்நீதிமன்ற முன்னாள் நீதிபதி, கொச்சி மாகாணத்தின் முன்னாள் அமைச்சர், கோயம்புத்தூர் இந்திய கத்தோலிக்கர் சங்கத்தின் தலைவர், சென்னை மற்றும் கொச்சி மாகாண

உயர் நீதிமன்றங்களின் வழக்கறிஞர்' எனத் தன்னை அறிமுகம் செய்துகொண்ட பரம்பி லோனப்பன், பராசக்தி திரைப்படம் வெளியானதும், சென்னை மாகாண முதல்வர் ராஜகோபாலாச்சாரிக்கு 'முற்றிலும் ரகசியம்' என்று குறிப்பிட்ட கடிதமொன்றை அனுப்பினார்:



"எனது தட்டச்சு எழுத்தருக்குக்கூட தகவல்கள் கசிந்து விடுவதைத் தவிர்ப்பதற்காக நான் என் கைப்படவே எழுதுகிறேன். கடந்த சில நாட்களாக கோயம்புத்தூர் டைமண்ட் திரையரங்கில் பராசக்தி திரைப்படம் திரையிடப்பட்டு வருகிறது. அந்தக் கட்டிடம் மில் கூலிகள் சூழ்ந்துள்ள ஒரு முக்கியமான பகுதியில் அமைந்துள்ளது. அரசாங்கம் அத்திரைப்படத்தைத் தடை செய்யவிருப்பதாக அறிகின்றேன். இன்னும் சிலர் என்னிடம் இது நல்ல திரைப்படம் என்று கூறினர். அதனால் நேற்று (29.10.1952) அப்படத்தைப் பார்க்கும் அபாக்கியத்திற்கு ஆளானேன்.

எனக்கு இது, இந்து மதத்தை, அதன் பூஜைகளை, கோவில்களைக் கேலி செய்து, வறுமைத் துன்பத்தால் எத்தனை கொலைகள் செய்தாலும் குற்றமில்லை. குழந்தைகளுக்கு உணவு கொடுக்க முடியாத நிலையில் அவர்களைக் கொல்வது நியாயமானது. இன்றைய சமூகக் கட்டமைப்பு ஏழைகளுக்குக் கொடுமையானது, ஏழைகள் மற்றும் பிச்சைக்காரர்கள் படும் துன்பங்கள் பற்றி அரசாங்கம் அக்கறையற்றதாக இருக்கின்றது என்பன போன்ற கம்யூனிஸ சிந்தாந்தத்தைப் பரப்பும் திரைப்படமாகத் தெரிகிறது. தன் தங்கையின் கற்புக்குப் பங்கம் ஏற்படும்வண்ணம் அண்ணன் செய்யும் அத்துமீறிய செயல்... மனதை சோர்வு கொள்ளச் செய்கின்றது. பொதுமக்கள் பார்வைக்குத் திரையிடத் தகுதியற்றதும் அருவருப்புதன்மை கொண்டதும் ஆகும் இத்திரைப்படம். இத்திரைப்படம் மக்கள் மனதில் விதைத்து வரும் நச்சுத்தன்மை தொடர வேண்டுமா என்பது பற்றி, அரசாங்கம் திரைப்படத்தைப் பரிசீலித்து முடிவுக்கு வரவேண்டுமென எண்ணுகின்றேன்[9].

பராசக்தி படத்திற்கான தன் எதிர்ப்பு பொதுநலம் கருதியது, என்று லோனப்பன் ராஜகோபாலாச்சாரிக்கு உத்தரவாதம் அளிக்கின்றார். "இந்தக் கடிதம் எழுதுவதன் நோக்கம் பொதுநலன் கருதியே. ஏனென்றால் இப்படத்தின் தயாரிப்பாளர்களுடனோ, கோயம்புத்தூர் டைமண்ட் திரையரங்க உரிமையாளருடனோ எனக்கு எந்தத் தொடர்பும் இல்லை."

பரம்பி லோனப்பன் பராசக்தியில் கண்ட கம்யூனிஸ சித்தாந்தம் இன்று நமக்கு ஆச்சர்யமளிப்பதாக இருக்கலாம். ஆனால் நாற்பதுகளின் பிற்பகுதி மற்றும் ஐம்பதுகளின் தொடக்ககால தமிழக அரசியல் சூழல்களில் இது சாத்தியமே. 1948 முதல் 1951 வரையிலான காலக்கட்டத்தில் இந்திய கம்யூனிஸ்ட் கட்சி தடை செய்யப்பட்டிருந்தது. அக்கட்சித் தொண்டர்கள் சிறையில் வாடிக்கொண்டோ அல்லது தலைமறைவாகவோ செயல்பட வேண்டிய கட்டாயத்திற்கு உள்ளாகியிருந்தனர். தி.க.வும், தி.மு.க.வும் அவர்களுக்காக வாதாடினர். காங்கிரஸ் அரசை கம்யூனிஸ்ட்கள் மீதான தடையை நீக்கும்படியான கோரிக்கையை வலியுறுத்துவதில் கருணாநிதி முன்னணிப் பங்காற்றினார். கம்யூனிஸ்ட் கட்சியின் நன்கு அறியப்பட்ட தொழிற்சங்க வாதியான வி.பி. சிந்தன் இதனைக் கீழ்க்கண்டவாறு நினைவு கூறுகின்றார்: "கம்யூனிஸ்ட்கள் மீதான சிறைக் கொடுமைகள் பற்றி தமிழ்நாடு முழுவதும் கருணாநிதி பேசியதை குறிப்பிடாமல் இருக்க முடியாது. அவரது உணர்வுபூர்வமான பேச்சால் தூண்டப்பட்டு சில இளைஞர்கள் ஒரு காவல் நிலையத்தை தாக்கினர்...[10]" மேலும் 1950 முதல் சி.என். அண்ணாதுரை தி.மு.க. உண்மையிலேயே கம்யூனிச சித்தாந்தத்தை அரசியல் அடிப்படையாகக் கொண்ட கட்சி என திரும்ப திரும்ப கூறி வந்தார்[11].

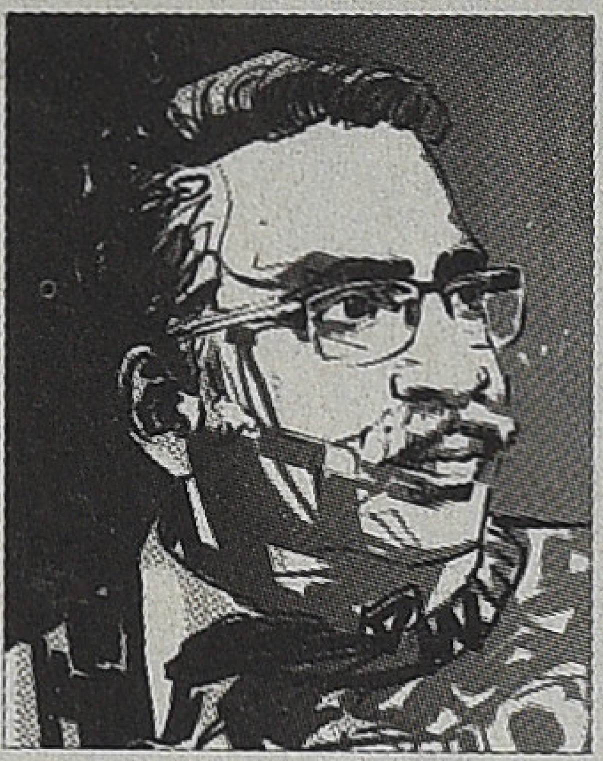
லோனப்பன் போல் பலரும் பராசக்தியை எதிர்த்தனர். எஸ். சின்னச்சாமி என்பவர் உப்பு மற்றும் எண்ணெய் வியாபாரி. 1952 ஆம் வருடத்தில் டெலகிராபிக் அடையாள எண் வைத்துக்கொள்ளும் அளவிற்கான பெரிய வியாபாரம் அவருடையது. அரசுக்கு எழுதிய கடிதத்தில் அவர் கீழ்கண்டவாறு கூறுகிறார்: "சேலத்தில் இப்போது பராசக்தி என்னும் சினிமா படம் நடைபெறுகிறது, இது தமிழ்ப்படம். இதில் பெண்களின் மனப்பான்மை, பண்பாடு இவைகளை மிகக் கீழ்த்தரமாகச் சித்தரிக்கப்பட்டிருக்கிறது. மற்றும் ஆஸ்திகத்தை அறவே மறுத்து நாஸ்திகப் பிரச்சார ஆவேச அடைமொழிக் குவியல்கள் நிறைந்துள்ளன. இன்னும் கட்டுக்கோப்பான கம்யூனிஸ கோஷங்கள் அடங்கியுள்ளன. ஒரு குறிப்பிட்ட கட்சியின் விளம்பர சாதனமாக்கப்பட்டுள்ளது[12]." மேலும் அவர், பொதுமக்கள் பார்க்கும்படி இப்படத்திற்கு எப்படித் தணிக்கைக் குழு அனுமதி தந்தது என ஆச்சர்யப்படுகின்றார். இதேபோல் இன்னொரு வியாபாரி; 'காமதேனு உரம்' என்னும் கம்பெனியின் அதிபர் மற்றும் 'சென்னை மாகாண அரசாங்கத்தின் கெமிக்கல் உர டிஸ்டிரிபூட்டராகிய பி.எஸ். சுப்பராமன், ராஜகோபாலச்சாரிக்குக் கடிதமொன்றை அனுப்பினார். அக்கடிதத்தில் "இந்தத் திரைப்படத்தின் மூலமாக மதம், விக்ரக வழிபாடு, அரசாங்கம் மற்றும் சமூகத்தின் மீது நேரடியாக வைக்கப்படும் விஷம் போன்ற பரப்புரைகள் வெறும் பொழுதுபோக்கு என்று தவறாகப் புரிந்துகொள்ளப்பட முடியாதது என்பது உறுதி. தேச அபிமானம் கொண்ட பிரஜை என்ற முறையில், இன்னும் ஒரு நாள் கூடுதலாக இத்திரைப்படம் காட்சிப்படுத்த அனுமதித்தால் உங்கள் அரசாங்கம் அதன் அடிப்படைக் கடமையிலிருந்து தவறியதாகவே கருதுவேன் எனப்போகின்றது அக்கடிதம். புதிதாக உருவாகியிருக்கும் தி.மு.க.விற்குச் சிறு இடம்கூட அனுமதிக்க மறுக்கும் அவரது கறாரான தேசாபிமானம், அன்றைய பிரதமருடனான அவரது பரிட்சயத்தை வெளிகாட்டித் தொடர்கின்றது கடிதம், "ராஜாஜி அவர்களே! சமீபகாலமாக தமிழ்நாட்டில் சமூக மாற்றத்திற்கான இயக்கமாக வேஷமிட்டு அலையும் அந்தக் குறிப்பிட்ட இயக்கத்தின் உள்ளடக்கம் பற்றிய முழுமையான விபரங்கள் தங்களுக்குத் தரப்படவில்லை. நீங்கள் வேறொரு தலைமுறையைச் சேர்ந்தவர், இந்த 'இயக்கம்' இளம் தமிழர்களின் மனத்திலும், இதயத்திலும் ஊட்டியிருக்கும் ஆழமான வெறுப்பை நீங்கள் அறியமாட்டீர்கள். எனக்கு முழுமையாகத் தெரியும்... இந்த பராசக்தி திரைப்படம் அவ்வியக்கத்தின் தயாரிப்பாகும்[13]" என்று குறிப்பிட்டார் சித்தோடைச் சேர்ந்த துணி வியாபாரி, கே.ஆர். துரைசாமியும் இதேபோல் கவலையடைகின்றார். அவரது

கவலை இப்படம் படிப்பறிவில்லாத பொதுஜனத்தின் மீது ஏற்படுத்தக்கூடிய பாதிப்பு பற்றி: "இப்படத்தைப் பார்க்கும், படிக்க முடியாத, செய்தித்தாள்களைப் புரிந்துகொள்ள முடியாத பாமர ஜனங்களின் மனதில் உத்தரவாதமாக நாத்திகம் இடம்பிடித்து விடும்[14]."

பராசக்தி படத்திற்கு எதிரான பெரும்பான்மையான கடிதங்கள் இந்திய தேசியக் காங்கிரஸின் தொண்டர்கள் மற்றும் அனுதாபிகளிடமிருந்தே வந்தன. 'சூளை சேவா சங்கம்' என்ற காங்கிரஸ் பின்னணி கொண்ட அமைப்பின் உபதலைவர் பி.இ. முருகேசன், 'பாரத தேவி' என்ற தேசிய தமிழ் நாளிதழ் ஒன்றின் ஆசிரியருக்கு, பராசக்தி பற்றிய ஒரு கண்டனக் கடிதத்தை எழுதினார். 'பாரததேவி'யின் நிர்வாக இயக்குநர் எம். பக்தவச்சலம்; 1965 ஆம் ஆண்டின் இந்தி எதிர்ப்பு போராட்டத்தை இந்திய பாதுகாப்புச் சட்டவிதிகளைக் கொண்டு கொடூரமாக ஒடுக்கியவர் என்பதற்காக நினைவு கூறப்படும், பின்னாளைய தமிழக முதல்வர் பக்தவச்சலம். 'பாரததேவி' அக்கடிதத்தை 'ரகசியம்' என்று குறிப்பிட்டு சென்னை அரசாங்கத்திற்கு அனுப்பி வைத்தது[15]. தேசியவாதிகளின் அடையாள கோஷங்களான 'வந்தே மாதரம்' 'ஜெய் ஹிந்த்' என்பவற்றுடன் தொடங்கும் இக்கடிதம், ராஜகோபாலாச்சாரி அரசின் பெருமைகளைப் பத்தி பத்தியாகப் புகழ்ந்துவிட்டு, அவரது ஆட்சி தெய்வகடாட்சம் பெற்றது என்கின்றது. 'திராவிடநாடு பிரச்சினையை வலுப்படுத்துவதற்காகவும், காங்கிரஸ் அரசுக்கும், அன்னை பராசக்திக்கும் எதிரான கருத்துக்களைக் கூறுவதற்காகவும், பராசக்தி படத்தைத் தாக்குகின்றது. 'பராசக்தி' என்ற திரைப்படத்தைப் புரட்சி செய்கிற ஜனங்கள் பார்ப்பார்களானால் புரட்சி செய்கிற நிலைக்கு வந்துவிடுவார்களென எச்சரிக்கின்றேன். இந்தப் பராசக்தி படத்தை நாட்டிலே நடமாடவிட்டுக்கொண்டே போனால் புரட்சிகர இரத்த ஆறு போகும்படியான நிலைக்கு வந்துவிடும் என நினைக்கிறேன்," என்கின்றது கடிதம். இத்திரைப்படத்தை உருவாக்கிய பகுத்தறிவுவாதிகள் உயிர் வாழவே தகுதியற்றவர்கள் என்னும் அவர், மேலும் எழுதுகின்றார்: "இந்தச் சூழ்ச்சியான பராசக்தி கதை எழுதிய பகுத்தறிவாளர்களை நம் இந்திய நாட்டிலே பலிபீடமொன்றை உண்டாக்கி அந்தப் பலிபீடத்திலே இந்தப் பகுத்தறிவாளர்களைப் பலியாக்கிவிட வேண்டியதுதான்." ராஜகோபாலாச்சாரிக்குத் திரைப்படத்தைத் தடைசெய்ய ஒரு மாதகால அவகாசம் கொடுக்கும் அவர், தவறினால் ராஜகோபாலச்சாரியின் இல்லத்தின் முன் காந்திய வழியில் உண்ணாவிரதம் இருக்கப்போவதாகவும் எச்சரிக்கின்றார்[16].

அச்சகம் மற்றும் திரையரங்க உரிமையாளரும், சென்னை மாநகராட்சியின் கவுன்சிலருமான ஜி. உமாபதி, சென்னை ஏழுகிணறு பகுதியில் கையெழுத்து இயக்கம் நடத்தி, புராணங்களையும் இதிகாசங்களையும் கிண்டல் செய்யும் பராசக்தி, சென்னை மாகாண அரசாங்கத்தின் மீதும் தரக்குறைவான விமர்சனத்தை வைக்கின்றது, என ஒரு மனுவை அனுப்பினார். அறுபத்திரண்டு பேர் ஆங்கிலத்தில் கையொப்பமிட்டிருந்த அந்த மனுவில் ஐந்துபேர் மட்டுமே தமிழில் கையொப்பமிட்டிருந்தனர். காந்திஜி தேசிய வாலிபர் சங்கம், ராஜாஜி கலைக்கழகம், வ.உ.சி. முன்னேற்றக் கழகம், நேதாஜி வாலிபர் சங்கம் மற்றும் நாமக்கல் கவிஞர் மன்றம் ஆகியவற்றின் பிரதிநிதிகள் அதில் கையொப்பமிட்டிருந்தனர்[17]. மதுரை சிட்டி சினிமா திரையரங்கம், 1953 ஆம் ஆண்டு பிப்ரவரி பதினான்காம் தேதி முதல் பராசக்தியை திரையிடக்கூடாது என மத்திய அரசு நேஷனல் பிக்சர்ஸுக்கு உத்தரவிட்டிருப்பதாகக் கூறும்

துண்டறிக்கை ஒன்றை மதுரை தேசிய சேவா சங்கத்தின் செயலாளர்கள் வெளியிட்டிருப்பதை அரசுக்குத் தெரிவித்தனர். பிப்ரவரி பதினான்காம் தேதிக்குள் படத்தைப் பார்த்துவிடுமாறு அவர்கள் பார்வையாளர்களை வேண்டிய துண்டறிக்கையையும் இணைத்திருந்தனர்[18].



கூடுதலாக, தெளிவான அரசியல் அடையாளங்கள் புலப்படாத பலதரப்பட்டவர்களிடமிருந்து பராசக்தி பற்றிய மனுக்கள் வந்திருந்தன. இராஜபாளையம் நகரிலிருந்து, பெரும்பாலும் தமிழில், அதிலும் கோணல்மானலாக 325 பேர் கையொப்பமிட்ட மனு ஒன்றை பராசக்தியால் உருவாகக்கூடிய அச்சுறுத்தலான அரசியல் சூழலை விவரித்தது: "பராசக்தி ஒரு விபரீதமான படம், அது தேச நலனுக்குக் கேடு விளைவிக்கக்கூடியது. சென்னை மாகாணத்தின் நடப்பு நிலவரத்தைக் கணக்கிலெடுத்துக்கொண்டால் இந்த சினிமா புரட்சியை ஏற்படுத்தக்கூடியது. ஒவ்வொரு காட்சியும், வசனமும் அரசாங்கத்தையும், கடவுளையும் பிராமணர்களையும், உங்களையும் பற்றிய தாக்குதலும், நிந்தனையும் திணிக்கப்பட்டுள்ளன[19]. "மனுதாரர்கள் படத்தை ஒருவாரம் அல்லது பத்து நாட்களுக்குள் தடைசெய்துவிட வேண்டுமெனும் கோரிக்கையையும் வைத்தனர். பலவேளைகளில், மனுதாரர்களின் மதம் சார்ந்த சகிப்புத்தன்மையின்மையை இம்மனுக்கள் வெளிக்கொண்டு வந்தன. எடுத்துக்காட்டாக, சென்னை மண்ணடியிலிருந்து லட்சுமணசாமி என்பவர் கீழ்கண்டவாறு எழுதினார்: "ஹிந்து மதத்தை அழிக்கும்படிக்கு பல இடங்களில் காண்பிக்கப்படுகிறது சினிமா... கோவிலினுள் ஒரு பெண்ணைக் கற்பழிப்பவன் ஒரு முஸ்லிம். ஒரு முஸ்லிம் சினிமாவில் ஒரு இந்துவுக்கு ஒரு நல்ல கதாபாத்திரம் தருவார்களா. அப்படியே ஒரு பாத்திரத்தில் இந்த ஒருவர் நடித்தாலும் அதைக் காட்சிப்படுத்த முடியுமா... தயவு செய்து உடனே போய் சினிமாவைப் பார்த்து தர்மத்தைக் காக்க நடவடிக்கை எடுக்கவும்[20]." ஆனால் உண்மை வேறு. சர்ச்சைக்குரிய பூசாரி கதாபாத்திரத்தில் நடித்தது ஒரு முஸ்லிம் அல்ல, அவர் கே.பி. காமாட்சி ஆகும்.

பராசக்தி படத்திற்கான எதிர்ப்பு தேசியப் பத்திரிகைகள் மூலம் வலுபெற்றது. நடுத்தர வாசகர்களின் ஆதரவு பெற்ற பிரபலமான 'தினமணிக்கதிர்' வாரஇதழ், திரைப்படத்தைத் தாக்குவதில் முன்னணி பங்கு வகித்தது. வழக்கத்திற்கு மாறாக, நெருக்கமாக அச்சிடப்பட்ட, மூன்றுபக்க விமர்சனத்தை தினமணிக்கதிர் வெளியிட்டது. 'காந்தர்வ மண்டலம்' எனத் தலைப்பிடப்பட்டிருந்த இவ்விமர்சனம், 'பராசக்தி' அந்தப் பெயர் கொண்ட திரைப்படத்தில் நிந்திக்கப்படுகிறாள்" என்னும் வாசகங்கள் அடங்கிய சிறிய பெட்டிச்செய்தியுடன் தொடங்குகின்றது. "படத்தின் முக்கிய லட்சியம் தெய்வநிந்தை செய்வதாகும்.

அத்துடன் சர்க்காரும் சமூகமும் மறைமுகமாகவும் நேர்முகமாகவும் தாக்கப்படுகின்றன" என்கின்றது விமர்சனம். மேலும், "அவன் பைத்தியக்காரனாக நடித்து வழியில் போகிறவர்களை அடித்துப் பிடித்து மிரட்டி அவர்களிடமிருப்பதைப் பிடுங்கித் தின்றுவிட்டு, திரும்பத் திரும்பப் பொருளாதாரப் பிரசங்கம், பகுத்தறிவுப் பிரசங்கம், தெய்வ நிந்தனைப் பிரசங்கம் எல்லாம் செய்யக் கிளம்பிவிடுகிறான். அந்தக் கதாநாயகன் இப்படிச் செய்வதைப் பார்க்கும்போது, கதையில் மேற்படிக் கொள்கைகளைப் புகுத்தவும், பரப்பவும் முயற்சி செய்கிறவர்களின் வாழ்க்கையையே அவன் சித்தரித்துக் காட்டுகிறானோ என்று தோன்றுகிறது" என்கின்றது விமர்சனம்.

தினமணிக்கதிரின் விமர்சனம் மறைமுகமாக மத உணர்வுகளைத் தூண்டவும் முயற்சித்தது. அது வாசகர்களுக்கு இரண்டு காட்சியமைப்பு சாத்தியங்களை முன்வைத்தது: 1. திரைப்படத்தில் குணசேகரன், மாணிக்கம் பிள்ளை. கல்யாணி மற்றும் விமலா ஆகியோருக்குப் பதிலாக ஜோசப், அருளானந்தம், மேரி மற்றும் லில்லி எனும் கிருஸ்தவ பாத்திரங்கள். ஒரு கிறித்தவப் பாதிரி தேவாலயத்தில் லில்லியைக் கற்பழிக்கிறார். 2. அப்துல் காதர், சையத்ஹீயன் மற்றும் பாத்திமா பீவி ஆகியோர் பாத்திரங்கள். ஒரு முஸ்லிம் மதபோதகர் பாத்திமா பீவியை மசூதியில் கற்பழிக்க முயற்சிக்கிறார். இந்தக் கற்பனையான காட்சியமைப்பை விவரித்துவிட்டு விமர்சகர் கேட்கிறார், "படம் பிடித்தவர்களைக் கேட்கிறேன்; படம் பிடிக்க ஸ்டுடியோ கொடுத்தவர்களைக் கேட்கிறேன்: மேற்கூறிய இரண்டு சம்பவங்கள் ஒரு படத்தில் புகுத்துவதைப் பற்றி அவர்கள் கனவு காணவும் அவர்களுக்குத் தைரியமுண்டா என்று கேட்கிறேன்: புகுத்தியிருந்தால் கலவரங்கள் ஆரம்பித்து இரத்தம் சிந்தியிருக்கும்[21]."

அதேபோல் துமிலன் எனும் தமிழ் எழுத்தாளர் தினமணிக்கதிரில் கருணாநிதியின் எழுத்து மற்றும் மேடைப் பேச்சின் அடையாளமான அடுக்குமொழியை 'கடாமுடா' தமிழ் என்று விமர்சனம் செய்திருந்தார்[22]. தினமணிக்கதிரின் தாக்குதலைத் தனது சுயசரிதையில் நினைவுகூறும் கருணாநிதி கீழ்கண்டவாறு எழுதுகின்றார்.

நான் எழுதிய 'பராசக்தி' படம் தமிழ்நாட்டில் பெரும் புரட்சியை எற்படுத்தி நூறு நாட்களுக்கு மேல் ஓடிக்கொண்டி ருந்த போது 'தினமணி கதிர்' இதழில் 'பராசக்தி' படத்தின் கருத்துக்களையும், வசனங்களையும் கடுமையாகத் தாக்கி மிக நீண்டதொரு விமர்சனம் எழுதப்பட்டிருந்தது. பத்து பக்கத்திற்குக் குறையாமல் எழுதப்பட்ட அந்த விமர் சனத்தில் வரிக்கு வரி நான் தாக்கப்பட்டிருந்தேன்.

என்னையும் 'பராசக்தி' படத்தையும் கண்டித்து, காங்கிரஸ் கட்சி கண்டனக்கூட்டங்கள் பலவற்றை நடத்தியது. கண்டன விமர்சனம் வந்திருந்த 'தினமணி கதிரின்' அட்டையில் பராசக்தியைக் கிண்டல் செய்வது போல் ஒரு கேலிச் சித்திரமும் வரையப்பட்டிருந்தது.ஆடை குலைந்த நிலையில் ஒரு பெண்ணின் ஓவியம் வரைந்த விளம்பரம்! அந்த விளம்பரத்தின் தலைப்பு 'பரப்பிரம்மம்' என்பதாகும்.அதன் கீழே 'கதைவசவு தயாநிதி' என்றும் எழுதப்பட்டிருந்தது. இதுதான் அந்தப்பத்திரிக்கையின் அட்டைப்படக் கேலிச் சித்திரமாகும் (இதே நிர்வாகத்தின் கீழ் இயங்கி வந்த 'தினமணி கதிர்'தான். ஆனால் ஆசிரியர் குழு முழுவதும் வேறு!)

அதைப்பார்த்து நான் ஆத்திரப்படவில்லை. என்னைக் கிண்டல் செய்து அவர்கள் போட்டிருந்த அதே 'பரப்பிரம்மம்' என்ற தலைப்பை வைத்து ஒரு நாடகம் எழுதினேன்.

முழுக்க முழுக்கக் கட்சிப் பிரச்சாரம் நிறைந்த இந்த நாடகத்தைப் பல ஊர்களில் நடித்துக் காட்டினோம்.[23]:

'பரப்பிரம்மம்' என்பது பிராமணர்களின் வீட்டில் அநாவசியமாக குழம்பும் ஒரு நபரைக் கண்டிக்கப் பயன்படுத்தப்படும் வார்த்தை. 'வசவு தயாநிதி' என்பது கருணாநிதி என்ற பெயரின் ஒரு மாற்று.

பெரும்பாலான கடிதங்கள் திரைப்படத்தின் மத எதிர்ப்பு மற்றும் காங்கிரஸ் எதிர்ப்பைத் தாக்கி வந்தன என்றாலும், ஒரு சில கடிதங்கள் பெண்கள் அத்திரைப்படத்தில் சித்தரிக்கப்பட்டிருந்த விதம் பற்றி விவாதங்களை எழுப்பின. இந்த விமர்சனங்கள் பாரம்பரிய கலாச்சாரத்துக்கு எதிராக பராசக்தி பெண்களை சித்தரித்திருந்ததாகக் கூறின. எடுத்துக்காட்டாக, தினமணிக்கதிரின் விமர்சனம், "ஒரு ஸ்திரி தன் கணவன் யாரையோ பலாத்காரம் செய்ய முயன்றதைப் பார்த்தபோது அவள் தானும் ஒரு ஆண்பிள்ளையைப் பலாத்காரம் செய்யப் போவதாகக் கூறி அதற்காக வெளியே செல்லப் போகிறாள்" எனக் குறிப்பிட்டது. அதேபோல் அவ்விமர்சனம் சுயமரியாதைத் திருமணத்தை விமர்சித்து அதைக் காட்டுமிராண்டித்தனத்தோடு ஒப்பிடுகின்றது. குணசேகரனும், விமலாவும் தாலியைத் தவிர்த்து மாலை மாற்றித் திருமணம் செய்துகொள்ள எடுக்கும் முடிவைக் குறிப்பிடும் விமர்சனம், "அந்தப் பூ மாலைகள் மாற்றிக்கொள்ளும் சிரமம்தான் எதற்கு? பழைய காலத்தில் குகைகளிலும் காடுகளிலும் வசித்து வந்தவர்கள் மாலையா மாற்றிக்கொண்டிருந்தார்கள்?[24]" என்கிறது. ராஜகோபாலாச்சாரிக்கு கடிதம் எழுதிய தமிழனும் பெண் கதாபாத்திரங்கள் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றார்: "முதல் பாட்டில் திராவிட நாட்டுப் பெண்கள் அழகிலும், கற்பிலும் குணத்திலும் உலகப் பெண்மணிகளைவிடச் சிறந்தவர் என்று பாடுகிறார்கள். ஆனால் கதாநாயகி கல்யாணமானவுடன் தன் புருஷனுடன் நந்தவனத்தில் தாஸிகளைவிடக் கேவலமான முறையில் ஓடி ஆடி நடனமாடுகிறாள்." அவர் சுயமரியாதைத் திருமணங்களையும் விட்டுவைக்கவில்லை. "கடைசியில் கல்யாணத்தில் தாலி கட்டுவது பழைய மூட நம்பிக்கை, மோதிரம் மாற்றல்தான் சிறந்தது' என்கிறார்கள். இதுவா திராவிடப் பண்பு? மேனாட்டுக் காப்பியன்றோ![25]" சுருக்கமாகச் சொல்வதானால், பராசக்தி பெண்கள் பற்றிய பாரம்பரியமான விழுமியங்களைப் பெருமளவில் ஏற்றுக் கொண்டிருந்தபோதிலும், அவை விமர்சகர்களுக்குப் போதுமானதாக இல்லை.

பராசக்தி படத்தின் அநேகமான விமர்சனங்கள் சினிமா தணிக்கைக்குழு உறுப்பினர்களைக் கண்டனம் செய்தன. இராஜபாளையம் நகர மக்களிடமிருந்து வந்த மனு இதுபற்றிக் கூறும்போது, "படத்தைப் பார்ப்பதற்கான நேரத்தில் சென்சார் போர்டு உறுப்பினர்கள் தூங்கிவிட்டார்களா அல்லது தேசத்துக்குக் குந்தகம் விளைவிக்கக்கூடியதான இப்படத்தைத் திரையிட அனுமதிப்பதற்கு லஞ்சம் வாங்கினார்களா... படத்தை ஒருமுறை பாருங்கள். உங்களது சென்சார்போர்டு உறுப்பினர்கள் திராவிடர் கழகத் தோழர்களா, இல்லையா என்று தெரியும்" என்றது.

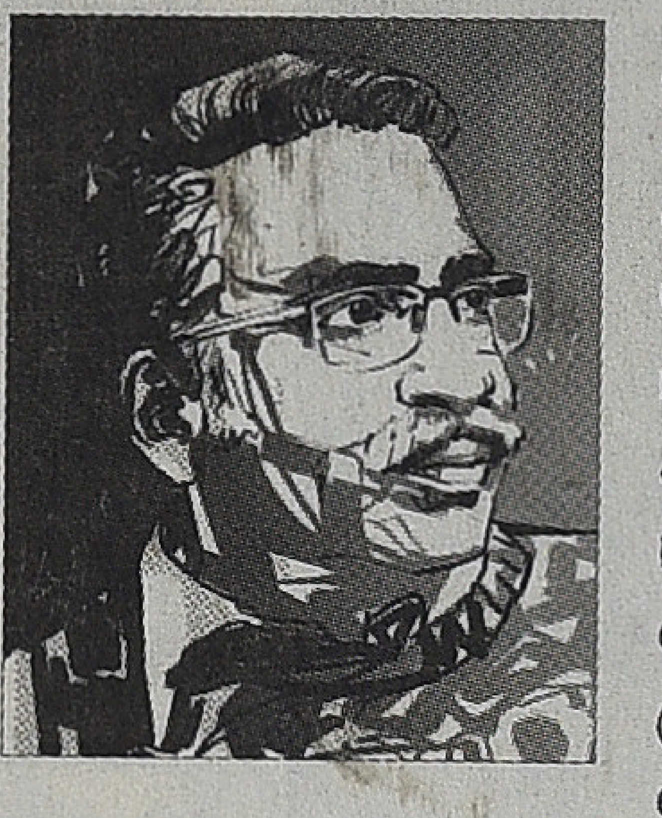
தினமணிக்கதிரும் தணிக்கைக்குழு பற்றி, தன் பதற்றத்தைப் பதிவு செய்தது. 'படத்தைத் தணிக்கை செய்ய சென்ஸார்கள் படத்தில் என்னத்தைப் பார்த்தார்கள்? எந்தப் பெண்மணி எத்தனை முழப் புடவை அல்லது எத்தனை அங்குல ஜாக்கெட் தரித்திருக்கிறார்களென்பதை மட்டுந்தானா திரும்பத் திரும்பப் பார்த்தார்கள்? வேறு ஒன்றும் அவர்கள் கண்ணில் படவில்லையா? காதில் விழவில்லையா? இந்தப் படத்திற்காக குருடு, செவிடு பள்ளிக்கூடத்திலிருந்தவர்களையா பொறுக்கியெடுத்து சென்ஸார்களாகப் போட்டார்கள்" என்று அது விமர்சித்தது[26].

பராசக்தி திரைப்படம் எப்படிப் புத்திசாலித்தனமாக தந்திர உபாயங்களையும், குறுக்கு வழிகளையும் பயன் படுத்தித் தணிக்கைக் குழுவிற்குத் தப்பியது என்று விமர்சகர்கள் சுட்டிக்காட்டினர். திட்டமிட்டு, கடவுள்களையும், அரசாங்கத்தையும் அவமரியாதை செய்ய பைத்தியக்காரன் பாத்திரத்தைத் திரைப்படத்தில் தேர்வு செய்து, தணிக்கையிலிருந்து தப்பினர், என்கின்றார் ஒரு விமர்சகர்[27].

இன்னொரு மனுதாரரான, ஏற்கெனவே நமக்கு நன்கு அறிமுகமாகிவிட்ட தமிழன், இரண்டாம் உலகப்போரை பின்னணியாகக் கொண்ட கதைத்தேர்வை சூழ்ச்சியாகப் பார்க்கிறார்,

முதலில் இந்தக் கதையில் நடப்பதெல்லாம் 1942ஆம் வருஷத்தில் நடந்தவை' என்று காட்டப்பெற்றது. ஆனால் பின்னாள் வந்த சம்பாஷணைகளும், காட்சி அமைப்புகளும் ஆதி முதல் அந்தம்வரை தற்காலத்தை ஒட்டியதாகவே இருந்தது. பல இடங்களில் சர்க்காரை வசைமாரி பொழிகிறார்கள். இதை யாராவது கேட்டால் 'எல்லாம் 1942 ஆம் வருஷத்திய பிரிட்டிஷ் சர்க்காரைத்தானே சொல்லுகிறோம். இக்காலத்து சர்க்காரை யார் திட்டுகிறார்கள் என்று தப்பித்துக்கொள்ளலாமே என்றுதான் பரம முட்டாளான எனக்குக்கூட இது தெரிகிறது. ஏன் புத்திசாலிகளான சென்ஸார் போர்டிலுள்ளவர்களின் மூளைகளுக்கு இது எட்டவில்லை?[28]

திரைப்படத் தணிக்கைக்குழுவின் அரசியல் சார்புகள் பற்றிய இத்தகைய அனுமானங்கள் முற்றிலும் அடிப்படையற்றவை அன்று; 'சண்டே அப்சர்வர்' பத்திரிகையின் ஆசிரியரும் திராவிட அரசியல் ஆதரவாளருமான பி.பாலசுப்ரமணியன் தணிக்கைக் குழுவில் இருந்ததால்தான், பராசக்தி திரைப்படம் தணிக்கையிலிருந்து தப்ப முடிந்தது என்று தகவல்கள் கூறுகின்றன.[29]



அரசு

பராசக்தி திரைப்படம் வெளியாகி பத்து நாளகளுக்குள், சென்னை மாகாண அரசின் உள்துறை இத்திரைப்படத்தைச் சிக்கலுக்கு உள்ளாக்கும் வழிமுறையைத் தேடத் தொடங்கியது. இதனைக் கடப்பாட்டுடன் தொடர்ந்த மனிதர் உள்துறைச் செயலாளராகிய ஐ.சி.எஸ். அதிகாரி ஓ. புல்லா ரெட்டியார் ஆவார். அக்டோபர் 27 ஆம் தேதியன்று, சென்னை காவல்துறை ஆணையர் ஜெ. தேவசகாயம் அவர்களிடம், ஒரு உளவுத்துறை அதிகாரியைத் திரைப்படத்தைப் பார்க்கும்படி செய்து, அதன் உள்ளடக்கத்தையும், அதில் ஏதேனும் ஆட்சேபகரமானதாக உள்ளதா என்று அறிந்து ஒரு அறிக்கை சமர்ப்பிக்கச் செய்யுமாறு கேட்டுக்கொண்டார்[30].

பராசக்தி திரைப்படத்தைப் பார்த்த சென்னை காவல் துறை உளவுப்பிரிவைச் சேர்ந்த அதிகாரியின் விரிவான அறிக்கை அப்படத்திற்கு ஆதரவாக இருந்தது. அவரது அரசியல் நிலைப்பாடு தி.மு.க. சார்பானதாக இருந்திருந் தால்கூட ஆச்சர்யப்படுவதற்கு இல்லை. திரைப்படம் குறித்த தன்னுடைய அபிமானம் மறைக்கப்படாத அவரது அறிக்கையில், "திரைப்படத்திற்கான வசனங்கள், திராவிட முன்னேற்றக் கழகத்தின் பிரபல தலைவர்களில் ஒருவரான மு. கருணாநிதி அவர்களால், வலிமையாக எழுதப்பட்டுள்ளது. இப்படம் கையில் குழந்தையுடன் இருக்கும் ஒரு இளம்விதவை சந்திக்கும் துன்பங்களையும், கஷ்டங்களையும் தத்ரூபமாக விவரிக்கிறது. இந்தச் சமூகம் அவளை எவ்வாறு கொடுமைக்கு உள்ளாக்குகின்றது என்று காட்டுகின்றது" என்கின்றார். "கதையின் உள்ளடக்கம் அதனளவில் ஆட்சேபகரமானதாக இல்லை. ஆர்வத்தைத் தூண்டக்கூடிய கதைக்களம். மனிதர் வாழ்க்கையில் ஏற்றத் தாழ்வுகள் இருக்கும். பெண்மையின் சிறந்த அணிகலன் கற்பே, என்ற வலுவான ஒழுக்க நியதியையும் (இப்படம்) கொண்டிருக்கின்றது" என்று உறுதியாகச் சொல்கிறார் உளவுத்துறை அதிகாரி.

ஆனாலும், சர்ச்சைக்கு உரியதாகிவிட்ட ஒரு திரைப்படம் பற்றி, ஒரு உளவுத்துறை அதிகாரியால் முற்றிலுமாகப் புகழ்ந்துவிட முடியாது. அவரது அறிக்கையை ஏற்புடைய தாக்க, புகழ்ச்சியோடு, ஆட்சேபகரமானவற்றையும் சமன் செய்ய வேண்டியிருந்தது. அதனால்தான் அறிக்கையின் முடிவில் இரண்டு பத்திகளில் பராசக்தியில் ஆட்சேபகர மானவையாகச் சிலவற்றைக் குறிப்பிட்டார்:

"கதைக்கான கருணாநிதி அவர்களின் வசனங்கள் முற்றிலும் நுட்பமான அங்கதம் நிறைந்தது. அரசாங்கம் பற்றிய மறைமுக விமர்சனங்களும், வடஇந்தியர்களால் தமிழர்கள்மீது நிகழ்த்தப்படும் சுரண்டல்கள், மக்களை மதத்தின் பெயரால், கடவுளின் பெயரால் ஏமாற்றுபவர்களின் கீழ்மை பற்றியும் கடுமையான வசனங்கள் நிறைந்துள்ளன. நாட்டின் வறுமையும் பஞ்சமும் அரசாங்கத்தின் அலட்சியப் போக்காலும் சரியான நடவடிக்கைகளை எடுக்காததாலும் தான் என்கிறது. பராசக்தி கோவில் வளாகத்தில் ஆதரவற்ற பெண்ணைப் பூசாரி ஆசைக்கிணங்க வைக்க முயல்வதான காட்சி, விநோதமானதாகவும் படத்திற்குச் சம்பந்த மில்லாததாகவும் தெரிகின்றது. ஆயிரத்தில் ஒரு பூசாரி செய்யும் அயோக்கியத்தனத்தை முக்கியத்துவப்படுத்திப் பெரிதாக்குவது, வழிபாட்டுத் தலங்கள், கோவில்கள், பொறுப்பிலுள்ள பூசாரி ஆகியோர் மீதான பொதுவான அனுமானமாக மாறிவிடும் என்பது ஒரு பகுதி மக்களின் எண்ணம். அந்தக் காட்சி மிக முக்கியமானதாகத் தோன்றுகின்றது. அந்தக் காட்சியின் மூலம் அதுபோன்ற முடிவுகளுக்கு வரமுடியுமென்று தோன்றவில்லை. சாதாரண பார்வையாளனால் எளிதாகப் புரிந்து கொள்ளமுடியாத திராவிடர் கழகக் கொள்கைகளும் சிந்தனைகளும் திரைப் படத்தின் மறைபொருளாகப் பொதிந்து வைக்கப்பட்டுள்ளன. சட்டத்தைக் கையிலெடுக்கும் குணசேகரன் பூசாரியை வெட்டுவதும், குணப்படுத்த முடியாத விலங்குகளைக் 'கருணைக் கொலை' செய்வதும் தவறில்லை என்று காந்தி சொல்லியிருக்கின்றார் என்று அவன் கூறும் வாதம் தவிர பிறிதொன்றும் காந்தியத்திற்கு எதிரான பரப்புரையாகத் தெரியவில்லை.

வடஇந்தியர்கள் மீதான இலைமறைகாயான பிற விமர்சனங்கள் 1. ஊனமுற்ற தமிழர்களுக்கு அனுமதி மறுத்து, நல்ல உடல் ஆரோக்கியத்துடன் இருக்கும் டெல்லி அகதியை, வடஇந்திய முகாம் அதிகாரி அனுமதிப்பதாகக் காட்டும் காட்சி. 2. நல்ல நிலையில் இருக்கும் பேண்ட்டுக்கு எட்டணா மட்டுமே கொடுக்கும் சென்னையில் பழைய துணிக்கடை வைத்திருக்கும் வடஇந்திய வியாபாரி. 3. தான் கொடுத்த பலசரக்குக்காகப் பணம் கேட்டுக் கடுமையான வார்த்தைகளால் கல்யாணியை வசைபாடும் வடஇந்தியன் (அழுத்தம் ஆசிரியருடையது).

கவனமான வார்த்தைத் தேர்வுகளால் விவரிக்கப்பட்டிருந்த 'ஆட்சேபகரமான' அம்சங்கள் பற்றிய உளவுத்துறை அதிகாரியின் வாதம் சந்தேகத்திற்கிடமின்றி பராசக்தி திரைப் படத்திற்கு ஆதரவான நிலைப்பாட்டையே கொண்டிருந்தது. திரைப்பட எதிர்ப்பாளர்களுக்குப் புரட்சியாக, கற்பழிப்பாக, திராவிடர் கழகப் பரப்புரையாகத் தெரிந்தவை. இந்தக் காவல்துறை அதிகாரிக்கு நுட்பமான அங்கதம், ஆசைக்கு இணங்கவைத்தல், திராவிடர் கழகக் கொள்கைகளும் நம்பிக்கைகளுமாகத் தெரிகின்றன. மேலும் அவர், பராசக்தி எதிர்ப்பாளர்களின் பராசக்தி கோயிலில் நிகழும் கற்பழிப்பு முயற்சி பற்றிய வாசிப்பை மறுக்கின்றார். அக்காட்சி படத்திற்கு அவசியமானது. ஆபத்தற்றது என்கின்றார். இதற்கு மேல், சாதாரண சினிமா பார்வையாளனால் எளிதாகப் புரிந்துகொள்ள முடியாத வகையில் அரசியல் கருத்துரைகள் இலைமறைகாயாகவே வைக்கப்பட்டுள்ளன என்று கூறி, திரைப்படத்துக்கு வக்காலத்து வாங்குகின்றார். உண்மையில் 'சாதாரண சினிமா பார்வையாளன்' திரைப்படத்தின் அரசியல் கருத்துரைகளைப் புரிந்துகொண்டான் என்பது வேறு விஷயம்.

இவ்வாறாக உளவுத்துறை அதிகாரியின் அறிக்கை

உள்துறைக்கு பராசக்திக்கு எதிராக நடவடிக்கை எடுப்பதற்குத் தேவையான முகாந்திரங்களை வழங்க மறுத்தது. திரைப்படத்தின் மீது நடவடிக்கை எடுப்பதற்கு மாற்று மார்க்கங்களைத் தேட வேண்டியவரானார் புல்லாரெட்டி. 1952 ஆம் ஆண்டு நவம்பர் 10 ஆம் தேதி அவர் மிகுந்த நம்பிக்கையோடு ஒரு யோசனையை முன்வைத்தார்: "நானே இத்திரைப்படம் பற்றி பலர் குற்றஞ்சாட்டக் கேட்டிருக்கின்றேன். எனவே ஒரு முடிவுக்கு வருவதற்கு முன்பு, சில பொறுப்புள்ள மனிதர்களை அப்படத்தைப் பார்க்கச் செய்யலாம். மந்திரி (விவசாயம்) என்னிடம் இதைப் பற்றிக் குறிப்பிட்டார். திரையரங்க உரிமையாளர்களுடன் பேசி, காவல்துறை ஆணையரை ஒரு தனிக்காட்சிக்கு ஏற்பாடு செய்ய சொல்லலாம். அதனைச் சில மந்திரிகள், செய்தி மற்றும் கள விளம்பரத்துறை அதிகாரிகள், இன்ஸ்பெக்டர் ஜெனரல் ஆப் போலீஸ், தேர்வு செய்யப்பட்ட பத்திரிகை ஆசிரியர்கள் உள்ளிட்ட பலரைப் பார்க்கச் செய்து, அவர்களின் பொதுத்தீர்ப்பை ஏற்கலாம்" (அழுத்தம் கட்டுரையாசிரியருடையது). ஆனால், ராஜகோபாலாச்சாரியோ வேறு நிலைப்பாட்டை எடுத்துப் பொறுப்புள்ள மனிதர்கள் பார்த்து விமர்சிக்கும் திட்டத்தைத் தவிர்த்தார். இலக்கியம், சினிமா, ஜனநாயகம் மற்றும் மக்கள் பற்றிய தன் எண்ணங்களை உள்ளடக்கிய அவரின் நீண்ட குறிப்பு கீழ்கண்டவாறு விரிகின்றது:

"மக்களின் நம்பிக்கைகளை அழிக்க முயலும் இந்தக் கீழ்த்தரமான முயற்சிகளை பெரிய மனிதர்களைக் கொண்டு பார்வையிட வைத்து, விமர்சித்து, மரியாதை செய்யக்கூடாதென நினைக்கின்றேன்... கற்பனையான நிகழ்வொன்றை அறிமுகம் செய்து, அதன் வழி எப்படி 'புனிதமான' மனிதர்களால், உயர்ந்த இடங்களில் அயோக்கியத் தனங்கள் செயல்படுத்தப்படுகின்றது என்று காட்டுவது, எப்படி வழக்கறிஞர்கள் ஏமாற்றுகிறார்கள், எப்படி மருத்துவர்கள் ஏமாற்றுகிறார்கள், எப்படி ஆண்களும் பெண்களும் விஷங் கொடுத்துக் கொல்லப்படுகின்றார்கள் என்று பெரியதும், சிறியதுமான, கீழ்த்தரமான கதைகளை மனிதர்கள் எழுதுகிறார்கள். இவை உண்மையானவை அல்ல. ஆனால் இலக்கியம் அதிலிருந்துதான் கட்டமைக்கப் படுகிறது. திரைப் பார்வையாளன் அளவுக்கு வாசகன் பாதிப்புக்குள்ளாவதில்லை. எனவேதான் மக்கள் இதனை ஆட்சேபிக்கின்றனர். நாம் அப்படத்தைப் பார்ப்பதனால் எந்தப் பயனும் ஏற்படப்போவதில்லை... இது சூழ்ச்சிக்காரர் களின் செயல் திட்டம் என்பது வெளிப்படை. ஆனால் சுதந்திரத்தின் பாதையைப் பாதிப்பிற்குள்ளாக்க முடியாது. இவை இப்படியே போகட்டும். மக்கள் இவை பயனற்றவை என்று அவர்களாகவே புரிந்துகொள்வார்கள்...

இருந்தாலும், மத்திய தணிக்கைக்குழுவை பராசக்தியை மறுபரிசீலனை செய்வதற்கான நடவடிக்கை எடுக்கும்படி சென்னை அரசாங்கம் கேட்டுக் கொள்ளலாமென அவர் ஆலோசனை வழங்கினார். தணிக்கைக்குழுவின் மறு பரிசீலனை 'இந்த விஷயத்தில் மிக அவசியமானது' என்று அவர் குறிப்பிட்டார்.

சென்னை அரசாங்கம் பராசக்தியை மறுபரிசீலனை செய்வது பற்றி மத்தியக்குழுவிடம் வேண்டுகோள் வைத்த வேளையில்[31], சென்னை பிராந்திய தணிக்கைக்குழு அதிகாரி கே. சீனிவாசன், திரைப்படம் பற்றிய புதிய செய்தியொன்றை வெளியிட்டார். பராசக்தியின் தயாரிப்பாளர்கள் முன் அனுமதியின்றி மூன்று காட்சிகளைத் திரைப்படத்தின் தணிக்கை செய்த பதிப்பில் சேர்த்துவிட்டார்கள் என்று

அவர் மத்திய தணிக்கைக்குழுவிற்கு தெரிவித்தார். “நான் அத்திரைப்படத்தை மறுபடியும் பார்த்தபோது அதில் மூன்று காட்சிகள் கூடுதலாகச் சேர்க்கப்பட்டிருந்தன. நான் அவற்றைச் சுட்டிக்காட்டி, அவர்கள் மிக மோசமான விதி மீறலைச் செய்துவிட்டதாகக் கூறினேன். அவர்கள் அந்தக் காட்சிகள் முற்றிலும் ஆட்சேபகரமற்றவை என்றனர். அவர்களுடைய விளக்கம் ஏற்புடையதல்ல, தணிக்கைச் சான்றுக்குப் பிறகு தடையின்றித் திரைப்படத்தை மாற்ற அனுமதித்தால், தணிக்கை என்பதே நிலைகுலைந்துவிடும்.” ஆனால் திரையரங்க உரிமையாளர்கள்மீது சட்டப்படி குற்றவியல் நடவடிக்கை எடுப்பது சிக்கலானதாகவும், பிரச்சினைக்குரியதாகவும் சீனிவாசனுக்கு இருந்தது. ‘இந்த விவகாரத்தில் முப்பதிலிருந்து நாற்பது திரையரங்குகள்மீது சட்டரீதியாகக் குற்றவியல் நடவடிக்கை எடுக்க வேண்டியதாக இருந்திருக்கும். கூடுதல் காட்சிகள் சேர்க்கப்பட்டதற்கான ஒரே சாட்சியம், திரைப்படம் பார்க்கும் ஒவ்வொரு பரிசீலனைக்குழு உறுப்பினர்களின் வாக்குமூலம் மட்டுமே. இந்த சாட்சியங்களுக்கு எதிராக திரையரங்கங்கள் தங்களின் திரைப்படப் பிரதி தணிக்கைக்குழு அனுமதித்த ஒன்றுதான் என்ற நியாயமான நம்பிக்கையின் அடிப்படையில்தான் அவற்றைத் திரையிட்டோம் என்று கூறலாம்.’ இந்தச் சட்டச்சிக்கலான சூழலில்... கூடுதலாகச் சேர்க்கப்பட்டிருந்த காட்சிகள் ஆட்சேபகரமானதாக இல்லாத காரணத்தால், பிற்காலத்தில் இதுபோன்ற விதிமுறை மீறல்கள் சகிக்கப்படமாட்டாது என்று தயாரிப்பாளர்களை எச்சரிக்கலாம் என்ற யோசனையை சீனிவாசன் முன்வைத்தார்[32].

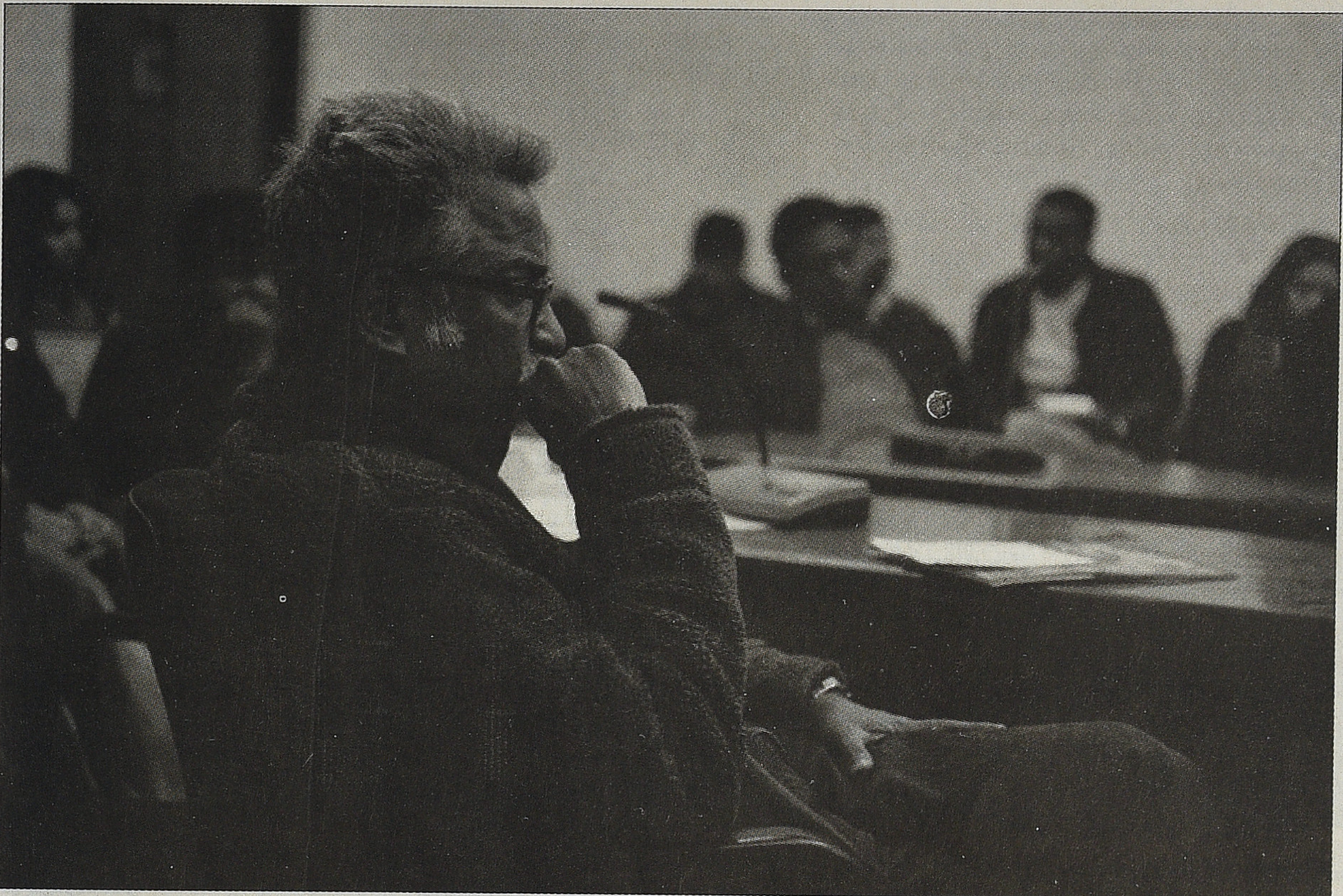
மத்திய செய்தி மற்றும் ஒலிபரப்புத்துறை அமைச்சகம் சீனிவாசனின் கடிதத்தின் நகலொன்றைச் சென்னை மாகாண அரசாங்கத்திற்கு அனுப்பி, பராசக்தி திரைப்படத்தின் தயாரிப்பாளர்கள் மற்றும் திரையரங்க உரிமையாளர்கள் மீது சட்டரீதியான நடவடிக்கை எடுக்கும்படி கேட்டுக் கொண்டது[33]. இந்த யோசனை, சென்னை அரசாங்கத்தைக் குழப்பத்தில் ஆழ்த்தியது. சென்னை மாகாண உள்துறையின் குறிப்பொன்று, தங்களால் நடவடிக்கை எடுக்க முடியாதென்பதை கீழ்கண்டவாறு வெளிப்படுத்தியது. “எல்லாவற்றிற்கும் முதலாக, கூடுதலாகச் சேர்க்கப்பட்டு காண்பிக்கப்பட்ட மூன்று காட்சிகள் மற்றும் அவை எங்கே, எப்போது காட்டப்பட்டன, பரிசீலனைக்குழு உறுப்பினர்கள் இந்தக் கூடுதல் காட்சிகள் தணிக்கை செய்யப்பட்ட பிரதிகளில் இல்லை என சாட்சியம் சொல்வார்களா!” போன்ற விவரங்கள் இந்த அரசிடம் இல்லை. முக்கியமாக, மாகாண அரசாங்கத்தின் வேண்டுகோளுக்கு இணங்கி மத்திய தணிக்கைக்குழு நடந்து கொள்ளுமா என்பதில் உள்துறைக்கு நம்பிக்கையில்லை:

‘திரைப்படங்கள் மத்திய தணிக்கைக்குழுவால் நியமிக்கப் படும் உறுப்பினர்களாலேயே பரிசீலிக்கப்படுகின்றன. அதன் உறுப்பினர்கள் மத்திய அரசிற்கே கட்டுப்பட்டவர்கள். மாநில அரசுகளை ஆலோசிக்காமலேயே ஆலோசனைக்குழு உறுப் பினர்கள், தணிக்கைக்குழு தலைவரால் தேர்ந்தெடுக்கப் படுகின்றனர். உண்மையில், 1951 ஆம் ஆண்டு முதன் முதலாக அந்தக் குழு அமைக்கப்பட்டபோது, மாநில அரசாங்கத்தால் பரிந்துரைக்கப்பட்ட உறுப்பினர்கள் தேர்வு செய்யப்படவில்லை. மாறாக மாநில அரசாங்கத்தால் பரிசீலிக்கக் கூடியவர்களாகக் கருதப்படாதவர்கள் கமிட்டியால் தேர்வு செய்யப்பட்டனர். திரைப்படத்திற்கு எதிரான சாட்சியங்களைச் சேகரித்து வழங்குவதற்கு வட்டாரப் பரிசீலனைக்குழுவின் ஒத்துழைப்பு மிக முக்கியமானது. சென்னை அரசின் ஒரு அதிகாரி கோப்பில் குறிப்பிட்டது போல, ‘ஏற்கெனவே திரைப்படத்தைப் பரிசீலனை செய்த அக்குழுவின் உறுப்பினர்கள் மீண்டும் பல்வேறு திரையரங்குகளில் காண்பிக்கப்படும் படத்தைப் பார்த்து (அ) வெட்டிவிடக் கட்டளையிடப்பட்டு வெட்டப்படாத பகுதிகள் (ஆ) உரிய அனுமதியின்றிப் புதிதாகச் சேர்க்கப்பட்ட பகுதிகள், எனப் பட்டியலிட்டுக்கொள்வது அவசியம்.”

பராசக்திக்கு எதிரான போரின் முக்கிய போராளியான புல்லாரெட்டி இதுபற்றி கீழ்கண்டவாறு எழுதுகின்றார்:

‘முதல் குற்றம் இந்தியா (அரசாங்கம்) இதுபோன்ற சிறிய விஷயங்களை மத்திய அரசின் வரம்பின் கீழ் கொண்டு வந்தது. மாநில அரசின் வரம்பிற்குள்ளான விஷயங்களில் நாம் உடனடியாக நடவடிக்கை எடுத்து விடுகின்றோம். இரண்டாவதாக, வட்டாரப் பரிசீலனைக்குழு இந்தப் படத்திற்குத் தணிக்கைச் சான்றிதழ் வழங்கியிருக்கக்கூடாது. இப்போது அவர்களே சிக்கலில் மாட்டிக்கொண்டுவிட்டனர். நாம் படத்தை மறுபரிசீலனை செய்யும்படி கேட்டால் அவர்கள் காலம் தாமதம் பற்றிய அக்கறையின்றி இன்னும் பரிசீலித்துக் கொண்டிருக்கின்றார்கள். இவை எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக ஒழுக்கமற்ற நேர்மையற்ற தயாரிப்பாளர்கள் மீதும் திரையரங்க உரிமையாளர்கள் மீதும் குற்றவியல் நடவடிக்கை எடுக்கும்படி வேண்டுகின்றனர். இவை அனைத்துமே விரயமானவை என எண்ணுகின்றேன்.” இறுதியாக, உள்துறை தணிக்கைக்குழுவின் வட்டார அதிகாரியே திரையரங்க உரிமையாளர்கள் மீது நடவடிக்கை எடுக்கலாம் என்னும் ஆலோசனை அரசால் வழங்கப்பட்டது. இன்னும் நம்பிக்கை இழக்காத புல்லாரெட்டி, மத்திய அரசுக்கு மீண்டும் வேண்டுகோளை வைத்தார்: “தேவையான நடவடிக்கைகள் எடுக்கப்பட்டிருக்கின்றன... மிக அவசரமாக மறு பரிசீலனைக்குழுவால் திரைப்படத்தை பரிசீலனை செய்வது துரிதப்படுத்தப்பட வேண்டும்[34]” (அழுத்தம் கட்டுரையாசிரியருடையது)

இதற்கிடையில், பராசக்தி திரைப்படத்தின் தயாரிப்பாளர் களான சென்னை நேஷனல் பிக்சர்ஸ் மத்திய அரசின் தகவல் மற்றும் ஒலிபரப்புத் துறைக்கு, அனுமதியின்றி காட்சிகளைச் சேர்த்தமைக்கு மன்னிப்புக்கோரி கடிதமொன்றை அனுப்பியது: “குழுவின் ஆணைக்குப் பணிந்து அவர்களால் குறிப்பிடப்பட்ட பகுதிகள் நீக்கப்பட்டன. அதன் விளைவாகப் படத்தின் தொடர்ச்சி சில இடங்களில் பாதிப்புக்குள்ளானது. திரைப்படம் தீபாவளி தினத்தன்று, அக்டோபர், 17, 1952 அன்று வெளியிடப்பட வேண்டியிருந்ததால், படத்தில் தொடர்ச்சியைக் கொண்டுவர வேண்டி... ஆட்சேபகர மற்றதான சில காட்சிகள் சேர்க்கப்பட்டன.” இந்த வாதம் முற்றிலும் சரியானதாக இருந்தது. ஏனெனில், வட்டாரத் தணிக்கைக்குழு அதிகாரியே சேர்க்கப்பட்ட காட்சிகள் ஆட்சேபகரமானவை அல்ல என்று கூறியிருந்தார். இந்தக்



கருத்தை வலியுறுத்தி, கடிதம் மேலும் கூறியதாவது: எங்களது நோக்கம் திருட்டுத்தனமாக வெட்டப்பட்ட காட்சிகளை மீண்டும் சேர்ப்பதோ அல்லது கீழ்த்தரமான விளம்பரத்துக்காக பாலுறவு அல்லது வக்கிரமான காட்சி களைச் சேர்ப்பதோ அல்ல. நாங்கள் அப்படிச் செய்யவும் இல்லை[35].''

தகவல் மற்றும் ஒலிபரப்புத்துறை அமைச்சகம் நேஷனல் பிக்சர்ஸின் விளக்கத்தை ஏற்றுக்கொண்டு, பராசக்தி படத்தைத் திரையிட்ட திரையரங்கங்கள் மீதான நடவடிக் கையைக் கைவிட்டது. மத்திய அமைச்சகம் இந்த முடிவை சென்னை அரசாங்கத்திற்குத் தெரிவித்தது[36]. சென்னை அரசாங்கமோ அனாதரவாக விடப்பட்டதாகவும் உணர்ந்தது. சென்னை அரசாங்கத்தின் அதிகாரிகளில் ஒருவர் இதனைக் கீழ்கண்டவாறு குறிப்பிடுகின்றார்: 'இந்தியா (அரசாங்கம்) இவ்வளவு கண்டிப்பின்றி, திரைப்படத் தயாரிப்பாளர்களை, அவர்களது விதி மீறலுக்கு வெறும் மன்னிப்பை மட்டும் ஏற்றுக்கொண்டு, நடவடிக்கை இன்றி விட்டுவிட்டது துர்பாக்கியமானது. இந்தியா (அரசு) நமது கருத்தைக்கூடக் கேட்காமல் முடிவெடுத்துவிட்டது. குறிப்பிட்ட பொருள் மத்திய அரசின் வரம்பிற்குட்பட்டது. எனவே பிரச்சனையை பழைய நிலைக்குக் கொண்டுசெல்ல வழியில்லை; நமது ஆட்சேபத்தை மட்டும் தெரிவிக்கலாம்...' பரா சக்திக்கு எதிரான செயல்பாட்டை அநேகமாகக் கைவிட்ட புல்லாரெட்டி,

இந்தியா (அரசு) மற்றும் அவர்களது சென்னைக் குழுவின் போக்கு தொடக்கத்திலிருந்தே ஆச்சரியமளிப்பதாக இருந்தது. தணிக்கைச் சான்றிதழே வழங்கக்கூடாத படத்திற்குச் சான்றிதழ் வழங்கப்பட்டது. அதைத் தொடர்ந்து, தயாரிப்பாளர்களும் திரையரங்கங்களும் அனுமதியின்றி காட்சிகளைச் சேர்த்தனர். இவை அனைத்தையும் இந்தியா (அரசு)வின் கவனத்திற்குக் கொண்டு சென்றோம். அவர்கள் எந்த நடவடிக்கையும் எடுப்பதாகத் தெரியவில்லை. இடையே, மரியாதைக்குரிய பிரமுகர்கள் முடிவில்லாத தீமையை இந்தத் திரைப்படம் விளைவிக்கிறது என்று சொல்வதைக் கேட்கிறேன். ஆனால், எல்லாம் காலம் மற்றும் முயற்சியை வீணடிக்கும் செயல்தான். இதற்கு மேல் நமது சார்பில் நடவடிக்கை ஏதும் தேவையில்லை என்பதை ஒத்துக்கொள்கின்றேன்[37].

பராசக்தி திரைப்படத்தைத் தடைசெய்ய சென்னை மாகாண அரசு முயற்சி தொடங்கி ஆறு மாதங்களுக்குப் பிறகு, மத்திய தணிக்கைக்குழுவின் பரிந்துரையின்படி, திரைப்படத்தின் இரண்டு காட்சிகள் நீக்கப்பட வேண்டுமெனத் தெரிவிக்கப்பட்டது. அவ்விரு காட்சிகளும், கீழ்கண்டவை: 1. குணசேகரன் சுவற்றின் மீது தான் வைத்த கல்லைத் தட்டிவிட்டு, இதற்கு தெய்வ சக்தியெல்லாம் கிடையாது எனச் சொல்லும் காட்சி; 2. கோவிலின் கருவறையில் பூசாரி கல்யாணிக் கற்பழிக்க முயலும் காட்சி. பராசக்தி படத்தை மறுபரிசீலனை செய்த குழுவில் இருந்தவர்கள் வி.ராஜகோபாலன், வி.ராகவன், மஞ்சுபாஷினி மற்றும் சி.ஆர்.ஸ்ரீனிவாசன்.

பராசக்தியின் விதி இவ்வாறாக ஆறு மாதங்களுக்கு அந்தரத்தில் தொங்கியது. திரையரங்குகளிலிருந்து எப்போது வேண்டுமானாலும் எடுக்கப்படுவது சாத்தியம் என்ற நிலை வெகுமக்கள் ஆர்வத்தை இத்திரைப்படம் மீது

வெகுவாகத் தூண்டியது. நூறு நாள்களுக்கும் மேலாக அரங்கு நிறைந்த காட்சிகளாக ஓடி, பராசக்தி திரைப்படம் சிவாஜிகணேசன் மற்றும் மு.கருணாநிதி என்ற இரு நட்சத்திரங்களை உருவாக்கியது.

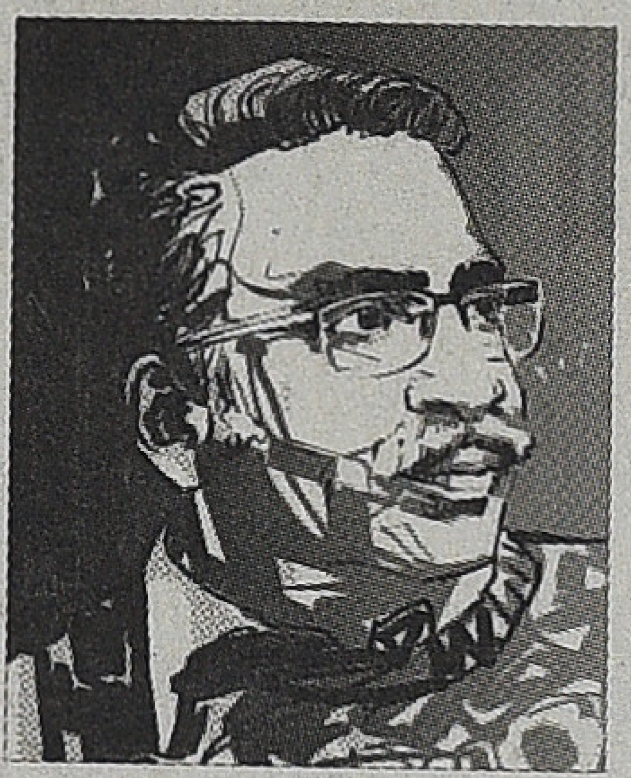
பராசக்தி திரைப்படத்திற்கான எதிர்ப்பும், அதுசார்ந்த சர்ச்சைகளும் அதன் மாற்று அரசியல் உள்ளடக்கத்தை காட்டியது. 1953 ஆம் ஆண்டு ஜெமினி ஸ்டுடியோ எஸ்.எஸ். வாசனின் தயாரிப்பில் வெளிவந்த அவ்வையார் திரைப்படம், மத நம்பிக்கையாளர்களிடையே பராசக்தி திரைப்படம் உருவாக்கி இருந்த அச்சத்தைத் தெளிவாக வெளிப்படுத்தியது. ஜெமினி ஸ்டுடியோவின் 'ஓய்வுநேரத் தயாரிப்பாக' ஏழு ஆண்டு காலம் தயாரிப்பில் இருந்தது அவ்வையார். தமிழ் வாய்மொழி வரலாறு மற்றும் இந்துமதக் கதைகளின் அடிப்படையில், ஆயிரமாயிரம் அடிகள், பகுதி பகுதியாக, வெவ்வேறு காலகட்டங்களில் எடுக்கப்பட்டிருந்தன. ஆனால் முழுமையான திரைப்படத்தின் வடிவம் எப்படி இருக்கும் என்பது கண்ணுக்குப் புலப்படவில்லை. 1952 ஆம் ஆண்டு பராசக்தி திரைப்படம் வெளிவந்ததும், வாசன் அவசரமாக அவ்வையார் படத்தை முடித்தார். இறுதியாகத் திரையில் காட்சியளித்த அவ்வையார் படத்தில் பாதிக்கும் மேலான பகுதிகள், புதிதாகப் படப்பதிவு செய்யப்பட்டவை[38].

பராசக்தி திரைப்படத்திற்கு நேர் எதிர்மறையாக, அவ்வையார் திரைப்படம், இந்து மதக் கதைகளின் ஊடாகப் பின்னி உருவாக்கப்பட்டிருந்தது. பராசக்தியைப் போன்று அவ்வையார் திரைப்படம் பொற்காலச் சிறப்புமிக்க தமிழ்க் கலாச்சாரப் பழைமையை கட்டமைக்கவில்லை. ஆனால், அதற்கு மாறாக இந்துமத பக்தியை தமிழர்களின் நேற்றைய, இன்றைய மற்றும் நாளைய அடையாளமாக அவ்வையார் முன்வைத்தது. அவ்வையார், பராசக்திக்கு எதிரான ஒரு கருத்துநிலையின் வடிவம் என்பது மிகையாகாது.

தருமபுரம் ஆதினகர்த்தா சுப்ரமணிய தேசிக ஞானானந்த பண்டார சன்னதி, அவ்வையார் படம் குறித்து கீழ்க்கண்டவாறு கூறினார்: "உள்ளத்தைச் சுத்திகரித்து ஒழுக்கத்தை வளர்த்து, மத நம்பிக்கையைப் பரப்புவதில் (அவ்வையார்) ஒப்பற்றது[39]." எஸ்.எஸ்.வாசன் இதுபற்றி இன்னும் வெளிப்படையாகவே பேசினார். திரைப்படத்தின் பாராட்டுவிழா கூட்டம் ஒன்றில் பதிலிறுத்துப் பேசிய வாசன், 'இந்தக் கூட்டம் எந்நாளும் நிறைந்திருக்கும் கடவுள் பக்தியின் அடையாளம், ஆழ்வார்களும், நாயன்மார்களும் தோன்றி சேவை செய்த தமிழ்நாட்டின் சில பகுதிகளில் நாத்திகம் இருக்கின்றது என்பது வருத்தத்திற்குரிய ஒன்று.

சென்னை மாகாண அரசின் சின்னமான கோயில் பொருள் பொதிந்தது. அது நமது கலாச்சார அடையாளம். காலவோட்டத்தில் நாம் மதத்தையும் கடவுள்களையும் மறந்து விட்டோம். தற்போதைய தீயதூஷணைகள் நம்மைத் தட்டி எழுப்பிவிடும் என நம்புகின்றேன்' என்றார்[40]. 'தற்போதைய தீய தூஷனைகள்' என்று அவர் குறிப்பிட்டது அன்றைய தி.க. மற்றும் தி.மு.க.வின் மத எதிர்ப்புப் பரப்புரைகளே. வாசனின் செய்தி, பார்வையாளர்களைச் சென்றடைய தவறவில்லை. அவர்களில் ஒருவர் அவ்வையாரையும் பரா சக்தியையும் ஒப்பிட்டு எழுதுகின்றார்[41]:

பிச்சைக்காரர்களின் கூக்குரல்தான் தமிழர்களின்



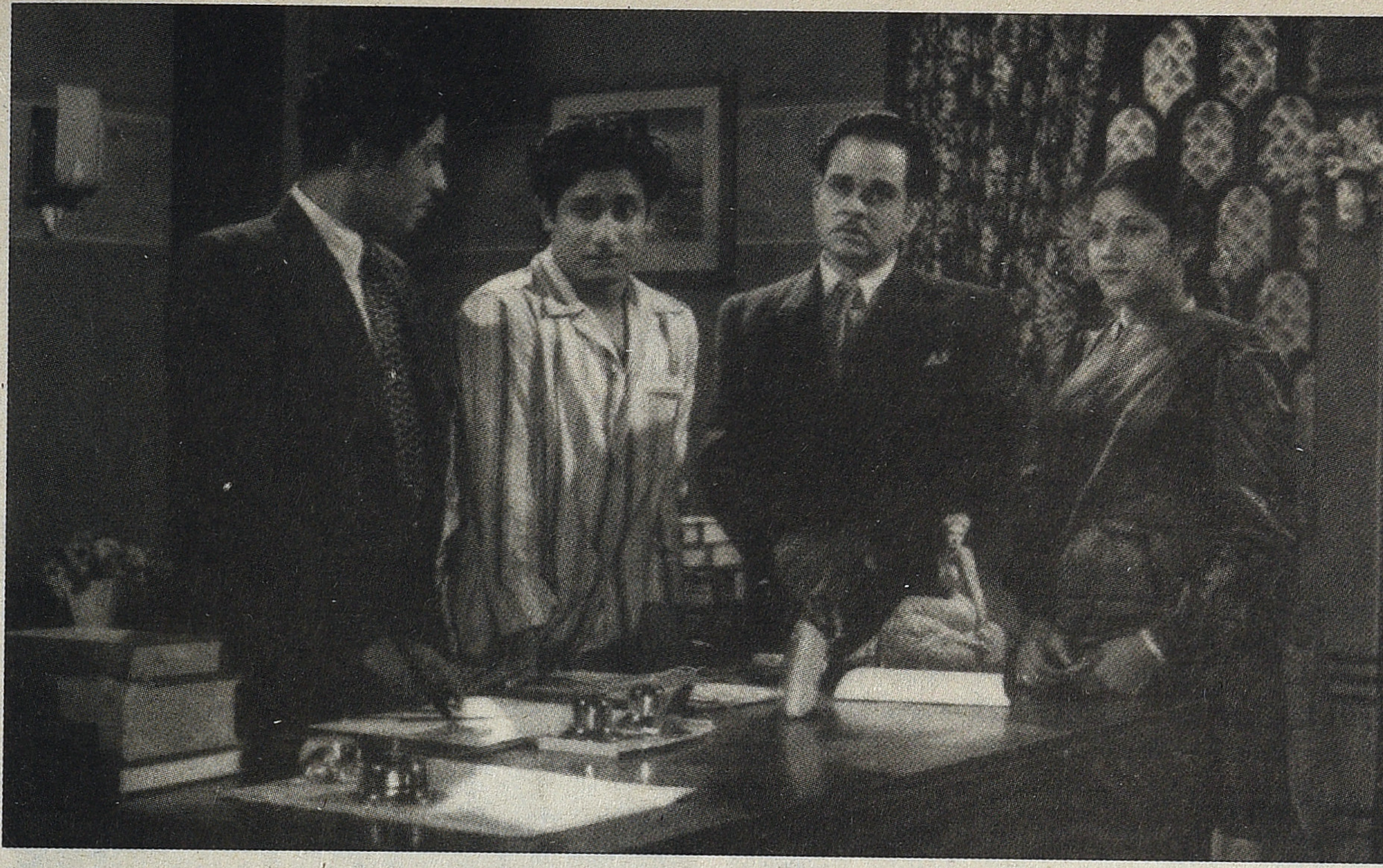
குரல் எனக் குலைத்தது ஒரு தமிழ்ப்படம். தமிழ்நாட்டைப் பாலைவனச் சோலையாகக் காட்டாவிட்டாலும் அதை ஏன் பாலைவனமாகக் காட்ட வேண்டும். தமிழர்களிடம் நற்பண்புகள் இருக்கும்போது ஏன் ஒரு சிலரின் குற்றங்களைப் பெரிதுபடுத்திக் காட்டித் தமிழரின் மாண்பைக் குறைக்க வேண்டும்? திருட்டு, ஏமாற்று, பெண்பித்து மற்றும் நாத்திகத்தை நம்மீது வீசி கேலி செய்யும் தமிழ்த் திரைப்படங்கள் ஒன்றிரண்டல்ல... அவ்வையார் அதற்கு விதிவிலக்கானது...

பார்வையாளர்கள் அவ்வையார் படத் திரையரங்குகளில் அருள் மேலீட்டால் மயங்கி வீழ்வதும், மோனநிலை அடைவதையும் பற்றிய வாசகர்கள் கடிதங்களை ஆனந்தவிகடன் தொடர்ச்சியாக வெளியிட்டது. அதோடுகூட நாத்திகர்கள் மனம் திருந்தி மதநம்பிக்கைக்குத் திரும்பியது பற்றிய ஒப்புதல் கடிதங்களையும் வெளியிட்டது.

அவசர அவசரமாக அவ்வையார் படம் உருவாக்கப்பட்டதும், அதன் மதவாத உள்ளடக்கமும், அதனை வெகுமக்கள் பார்வைக்கு வைத்த விதமும், பராசக்தி படத்தின் மாற்று அரசியல் உத்வேகத்திற்கான சாட்சியங்களாகும். ஆனாலும், இது பராசக்தியின் அரசியலைப் பற்றிய ஒருவகை மதிப்பீடுதான். திராவிடர் இயக்கத்தின் ஒரு பகுதியான தி.மு.க. தேர்தல் அரசியல்வெளிக்கு அப்பால் சமூக அரசியல்தளத்தில் செயல்பட்டுக்கொண்டிருந்த போக்கை விடுத்து, தேர்தல் அரசியலை விரும்பத் தொடங்கிய காலகட்டத்தில் பராசக்தி திரைக்கு வந்தது. இந்தச் சூழலில், பராசக்தியின் சித்தாந்தப் போக்கை திராவிடர் இயக்க வரலாற்றின் ஒருபகுதியாக பாவித்து அது பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் அரசியல் சார்புகள் எவ்வகையானவை என்பதைப் புரிந்துகொள்ளுதல் வேண்டும். பராசக்தியின் இரு கூறுகள் இங்குக் கவனத்திற்கு உரியனவாகும். திரைப்படம் எவ்வாறு பெண்மையையும் மதத்தையும் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகிறது என்பதுதான் அது.

முதலில் பராசக்தி எவ்வாறு கல்யாணியின் கற்புப் போராட்டத்தை முன்னிறுத்தி, அதனை அன்றைய திராவிட நாட்டின் குறியீடு ஆக்கியது என்பதனை நினைவுப்படுத்த விரும்புகிறேன். கற்பு மற்றும் விதவையின் அமங்கலத் தன்மை பற்றிய குறியீடுகள் திரைப்படத்தில் ஏராளமாக உள்ளன. கற்பென்பது பெண்ணின் சிறப்பியல்பு என்பதும் தமிழ்ச் சமூகத்தின் மிக முக்கியமான கலாச்சார விழுமியம். ஜேக்கப் பாண்டியன் முன்வைப்பதுபோல, "ஆதி காலத்திலிருந்து இன்றுவரை கற்பு என்பதை இறைத்தன்மையோடு தொடர்புபடுத்துவதோடு, அது தமிழ்மொழி மற்றும் தமிழ்ப் பெண்களோடும் தொடர்புபடுத்தப்படுகின்றது. தமிழ் மொழி தன் தூய்மையை காப்பதன் மூலம், தன் இறைத்தன்மையை தக்க வைத்து கொள்வதுபோல், தமிழ்ப் பெண்களும் தங்கள் கற்பைக் காப்பதன் மூலம் தங்கள் இறைத்தன்மையைக் காத்துக்கொள்ளலாம்[42]." பராசக்தி இவ்வாறாக தமிழ்ப் பொதுப்புத்தியின் பிரதான கூறுகளை உள்ளடக்கிய திரைப்படம்.

இதற்கு மாறாக, தி.மு.க.வின் முன்னோடிகளான சுயமரியாதை இயக்கம், மற்றும் அன்றைய திராவிடர் கழகம் ஆணாதிக்கச் சமூகச் செயல்பாடுகளுக்கு எதிரான போராட்டங்களை முன்வைத்தது. கற்பு, தாலி முதலிய



ஆணாதிக்கக் குறியீடுகளை அவை கேள்விக்குள்ளாக்கியது. 'எகானமிக் அண்ட் பொலிடிக்கல் வீக்லி'யில் பெரியார் ஈ.வெ.ராமசாமிக்கு எழுதப்பட்ட பொருத்தமான நினைவஞ் சலி, தொடக்ககால திராவிட இயக்கத்தின் அரசியலை மிகச் சரியாகப் பதிவு செய்துள்ளது.

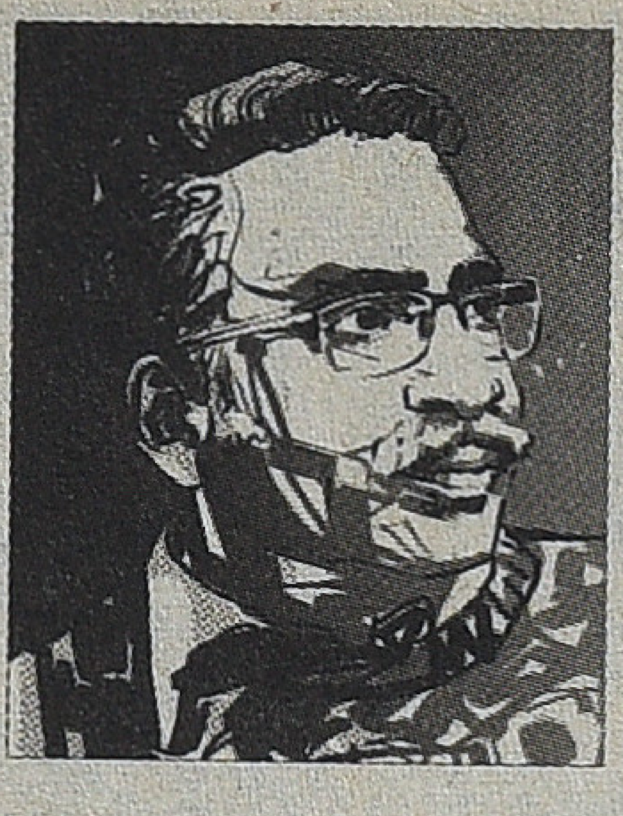
அவரது (பெரியாரது) பகுத்தறிவுவாதத்தின் இன்னொரு கூறு பெண்ணடிமைத் தனத்திற்கு எதிரானது. அவர் விதவை மறுமணம், சம்மதத்தின் அடிப்படையிலான திருமணம், பெண்களுக்கான விவாகரத்து உரிமை ஆகியவற்றுக்காக வாதிட்டார். கற்பிழந்தவள் என்பதற்கான ஆண்பால் வார்த்தை தமிழில் இல்லை எனக் குறிப்பிட்டு குமுறும் அவர், 'கற்பிழந்தவள் என்ற சொல் பெண்ணை அடிமையாக, ஒரு நுகர் பொருளாகப் பார்க்கும் ஆணாதிக்கக் கருத்தியல் சார்ந்தது' என்கின்றார். கணவனல்லாத ஒருவன் மீது ஆசை கொள்ளும் பெண்ணைக் கண்டனம் செய்யக்கூடாது என்று, இரண்டு வருடங்களுக்கு முன்பு ஒரு மாநாட்டில், பெரியார் வைத்த கோரிக்கையும், (இதைப் பத்திரிகைகள் மிக கேவலமாகச் சித்தரித்தன), பெண்ணை அடிமைத்தளையிலிருந்து விடுவிக்க திருமண முறையையே ஒழித்துக்கட்ட வேண்டும் என்ற அவரது நிலைப்பாடும், எந்தப் பெண்ணியவாதியோடும் ஒப்பிடக்கூடிய அளவிற்கு முற்போக்கானது[43].

ஆரம்பகால திராவிட இயக்கம் சிலப்பதிகாரம் மற்றும் திருக்குறள் ஆகியவற்றை, அவை பெண்ணின் கற்பின் மீது குவித்த முக்கியத்துவம் காரணமாக, விமர்சனம் செய்தது. இன்னும் கூடுதலாக, அவ்வியக்கம் ஆணும் பெண்ணும் சமம் என்ற கருத்தியலின் அடிப்படையிலான சுயமரியாதைத் திருமணங்களை ஏற்பாடு செய்தது[44]. இந்த ஆரம்பகால திராவிட இயக்க அரசியலோடு ஒப்பிடும்போது, தி.மு.க.வின் கொள்கைகளைப் பிரதிபலிக்கும் பராசக்தி, அரசியல் மற்றும் கலாச்சார சமரசங்களின் ஒரு குறியீடாகின்றது.

இதேபோன்ற போக்கு பராசக்தியின் மதம் பற்றிய விமர்சனத்திலும் காணக் கிடைக்கும். மதம் பற்றிய பராசக்தியின் விமர்சனங்கள் உள்முரண்கள் கொண்டது. இது குணசேகரன் நீதிமன்றத்தில் பேசும் நீண்ட வசனத்தின் ஊடாக தெளிவுபெறுகின்றது: "கோயிலிலே குழப்பம் விளைவித்தேன்; கோயில் கூடாது என்பதற்காக அல்ல! கோவில் கொடியவர்களின் கூடாரமாக இருக்கக்கூடாது என்பதற்காக. பூசாரியைத் தாக்கினேன்; அவன் பக்தன் என்பதற்காக அல்ல. பக்தி பகல் வேஷமாகிவிட்டதைக் கண்டிப்பதற்காக..." இவ்வாறாக, குணசேகரன் கோயிலை ஏற்றுக்கொண்டு, அது தவறாக பயன்படுத்தப்படுவதைக் கண்டிக்கின்றான். பராசக்தி தணிக்கைக் குழுவிடமிருந்து தப்பியதற்கான காரணம் அதன் உறுப்பினர்கள் அப்படத்தில் மதநம்பிக்கையை மறைபொருளாக இருப்பதாகக் கருதியதே. அவர்களுக்கு அப்படியான எண்ணத்தைக் கொடுத்தது பின்வரும் காட்சியமைப்புதான்! கோவிலுக்குள் இருந்துவரும் கல்யாணியின் அலறல் கேட்டு, குப்பன் கோயில் மணியை அடிக்கிறான். கல்யாணியின் அழுகுரலுக்குப் பதிலளிப்பது போல், சரியான நேரத்தில் சிலைக்குப் பின்னிருந்தும், கோவில் கர்பக்கிரகத்திலிருந்தும், உதவி வருகின்றது. திரையில், பராசக்தியின் உருவம் அடிக்கும் மணியின் மீது பிரதிபலிக்கின்றது[45].

பெண்ணியம் தொடர்பானது போன்றே, மதம் பற்றிய பராசக்தியின் நிலைப்பாடும், ஆரம்பகால திராவிடர் கழகத்தின் நிலைப்பாட்டிலிருந்து மாற்றம் கண்டிருந்தது. மதம் என்பது பகுத்தறிவற்றது; பிராமண மேலாண்மையை உறுதிப்படுத்துவது என திராவிடர் கழகம் கருதியது.

இயக்கத்தின் இந்த நிலைப்பாட்டை குறித்து எழுதுகிறார் யுஜின் இர்சிக்:



1929 ஆம் ஆண்டில் 'விசித்திர தேவர்களின் கோர்ட்' எனும் சுயமரியாதை இயக்க நூல் வெளியானது. நீதிமன்ற விசாரணை முறையைப் பயன்படுத்தி, இந்துமதக் கடவுளர்கள் அனைவரையும், அவர்கள் செய்த பாலியல் மற்றும் கொடூரமான குற்றங்களுக்காக (அந்நூல்) குறுக்கு விசாரணை செய்தது. சிவன், விஷ்ணு மற்றும் தெய்வங்கள் பலவற்றின் குற்றங்கள் நிரூபிக்கப்பட்டு, கடுமையான தண்டனைகள் வழங்கப்பட்டன. இந்த வகையில் இந்துமத புராணங்களின் அடிப்படைகள் கேள்விக்குள்ளாக்கப்பட்டு, மதமே மூடநம்பிக்கை என்ற தாக்குதலுக்கு உள்ளானது[46].

நாம் அறிந்தது போல், அவ்வியக்கத்தின் பிரபலமான கோஷம் "கடவுளை உருவாக்கியவன் முட்டாள்; அதைப் பரப்புபவன் அயோக்கியன்; கடவுளை வழிபடுகிறவன் காட்டு மிராண்டி" என்பதாகும். இந்தத் திராவிட இயக்க வரலாற்றுப் பின்புலத்தில் வைத்துப் பார்க்கும்போது, பராசக்தியின் மதம் பற்றிய நிலைப்பாடு சந்தேகத்திற்கிடமின்றி சமரசத்தின் அடையாளமாகவே வெளிப்படுகின்றது.

பராசக்தி திரைப்படத்தில் காணப்படும் கொள்கை மாற்றங்களுக்கான காரணத்தின் ஒரு பகுதியைத் தேர்தல் அரசியலில்தான் காணமுடியும். 'சேலம் நிகழ்ச்சி' என்றழைக்கப்படும் வரலாற்று நிகழ்வும் அதன் பின்விளைவுகளும் இந்தத் தொடர்பை வெளிப்படுத்தும். 1971ஆம் வருடம் ஜனவரி மாதம், ஈ.வெ.ராமசாமி அவர்களின் தலைமையிலான திராவிடர் கழகம், சேலத்தில் 'மூடநம்பிக்கை ஒழிப்பு மாநாடு' ஒன்றை நடத்தியது. மாநாட்டு ஊர்வலத்தில் இந்து இதிகாசங்களின் காட்சிகளைச் சித்தரிக்கும் பதாகைகள் எடுத்துவரப்பட்டன:

முருகனின் வடிவாகக் கருதப்படும் சிவனின் மகனான ஸ்கந்தன் அல்லது கார்த்திகேயன், புராணத்தின்படி சிவன் தன் விந்தை தீக்குள் பாய்ச்சியதால் உருவானான். சேலத்தின் போஸ்டர் ஒன்று, சிவனைச் சுற்றி பிராமண அர்ச்சகர்கள் அவருக்கு சுய இன்பங்கொள்ள உதவுவது போலவும், சிவனின் மனைவி பார்வதி கையை நீட்டியபடி நிற்பதாகவும் சித்தரித்திருந்தது. வேகமாக வளர்ந்துவரும் மற்றும் வருடந்தோறும், ஆயிரக்கணக்கான தமிழர்கள் சென்றுவரும் மலைக்கோயிலைக் கொண்ட அய்யப்பன், புராணங்களின்படி சிவனுக்கும் விஷ்ணுவுக்கும் அதாவது விஷ்ணு மோகினி அவதாரம் எடுத்ததும் பிறந்தவன். தி.க. போஸ்டர், அசுர வேகத்தில் சிவன் பாலுறவு கொள்ளத் தயாராவதாகவும், மோகினி சிவனைக் கட்டியணைத்துக் கொண்டிருப்பதாகவும் சித்தரித்தது. மூன்றாவது போஸ்டர் சதபத பிரமாணத்தின் கதையின்படி விஷ்ணு ஆட்டுக்கிடாயாக அவதாரமெடுத்துப் பெண்வடிவான பூமியைப் புணர்வதாகச் சித்தரித்தது[47].

ஊர்வலத்தின்போது இந்துக் கடவுள் இராமனின் உருவப் பொம்மை செருப்பால் அடிக்கப்பட்டு, பொதுவெளியில் எரிக்கப்பட்டது.

ஸ்தாபன காங்கிரஸ் மற்றும் அதன் கூட்டணிக் கட்சிகளையும் உள்ளடக்கிய ஜனநாயக முன்னணியினர், தி.மு.க. எதிர்ப்பு மற்றும் இந்துத்துவ ஆதரவைத் தூண்டும்படி கூக்குரலிடத் தொடங்கினர். ஜனநாயக முன்னணி, தி.க. ஊர்வலத்தில் எடுத்துவரப்பட்ட போஸ்டர்களின் புகைப்படங்களோடு கீழ்கண்ட வாசகங்களையும் கொண்ட ஆயிரக்கணக்கான துண்டுப்பிரசுரங்களை அச்சடித்து விநியோகித்தது: "இவைதான் தி.மு.க. அரசின் பாதுகாப்புடன் சேலத்தில் நடந்த கடவுள் எதிர்ப்பு ஊர்வலத்தில் எடுத்துவரப்பட்ட படங்கள், இன்னும் நாத்திக தி.மு.க.வை நம்ப வேண்டுமா? நமது புனிதமான ஓட்டுகளை இவர்களுக்காக அளிப்பது?"

1971 ஆம் வருட சட்டசபைத் தேர்தல் வரவிருந்த நிலையில், தி.மு.க. உடனடியாக தன் நிலையை விளக்கியது. மு.கருணாநிதி உள்ளிட்ட கட்சிப் பிரமுகர்கள் ஒவ்வொரு பொதுக்கூட்டத்திலும் திரும்பத் திரும்ப தங்கள் கட்சி கடவுள் நம்பிக்கை கொண்டவர்களின் கட்சி என்றனர். இதனை விவரணை செய்யும் பத்திரிகைச் செய்தி ஒன்று கீழ்கண்டவாறு விவரிக்கின்றது:

இனி என்றென்றைக்கும் தி.மு.க. கடவுளை நம்புகின்றதா இல்லையா என்ற அசிங்கமான சர்ச்சை எழாது... இந்தக் குறிப்பிட்ட பிரச்சினை முழுமையாகவும் முடிவாகவும் தீர்க்கப்பட்டுவிட்டது. இனிமேல் இதன்மீதான ஐயப்பாடுகள் தேவையில்லை. சேலத்தில் வெளிப்படையாக நிகழ்ந்த இந்துக் கடவுளர் அவமதிப்பினால், கடுமையான மனக்காயத்திற்குள்ளான லட்சோபலட்சம் தமிழர்களின் உணர்வுகளை சமாதானம் செய்வதற்காக முதல்வர் கருணாநிதியும், தி.மு.க. பொருளாளரும் பிரபல திரைநட்சத்திரமுமான எம்.ஜி.ராமச்சந்திரனும் தமிழக மக்களிடம் தாங்கள் கடவுள் நம்பிக்கையற்றவர்கள் அல்லர் என்று உறுதி கூறுகின்றனர். அவர்களுடைய ஒவ்வொரு தேர்தல் கூட்டத்திலும், தங்களை நாத்திகர்கள் என்று கண்டனம் செய்வது தவறு என்கின்றனர். இதைத் தொடர்ந்து, கடந்த நான்காண்டு கால தி.மு.க. ஆட்சியில்தான் எல்லா மதவிழாக்களும் அரசின் கவனம் பெற்று நடைபெற்றன என்று பத்திரிகை விளம்பரங்களும், ஆயிரக்கணக்கான போஸ்டர்களும் அரசால் வெளியிடப்பட்டன[48].

தி.மு.க. முன் எப்போதையும்விட, அதிகப்படியான எண்ணிக்கையில் சட்டமன்ற தொகுதிகளைக் கைப்பற்றி ஆட்சியில் மீண்டும் அமர்ந்தது.

ஜனநாயக அரசியலில் சமரசமும், பொதுப்புத்தியினை ஏற்பதும் அடிப்படை குணாம்சங்களாகும். அது அரசியல் கட்சிகள் ஆட்சியதிகாரத்தைப் பிடிப்பதற்கான வழிமுறை மட்டுமல்ல. பலதரப்பட்ட கருத்துகளுக்கு மதிப்பும், அங்கீகாரமும் வழங்கி, ஏற்கெனவே நடப்பிலுள்ள பொதுப் புத்தியினுள்ளேயே செயல்பட்டு, அதில் மாற்றத்தைக் கொண்டு வருவதற்கான தேவையுமாகும். மாற்றுக்கருத்துகளை உருவாக்குவதும், பொதுப்புத்தியை ஏற்பதுமான பராசக்தி திரைப்படத்தின் இரட்டைத் தன்மையைப் புரிந்துகொள்ள, நாம் வில்லியம் கானோலி 'மக்களாட்சியின் குடியுரிமை' பற்றிக் கூறுவதை கணக்கிலெடுத்துக் கொள்ளவேண்டும்:

கனோலியை பொறுத்தவரை "மக்களாட்சியில் குடியுரிமை என்பது இலட்சியபூர்வமானதாக இங்கு கருதப்படுவதற்குக் காரணம் குடியுரிமை என்பதே தன் உருவாக்கத்தில் சில ஸ்திரமற்ற தன்மைகளைக் கொண்டிருப்பதாகும். குடியுரிமை

என்பது ஒரே சமயத்தில் ஒரு புறம் ஆளும் கூட்டமைப்புகளின் பொது வேலைத்திட்டங்களின் அரங்கேற்றத்தின் குவி மையமாகவும், இன்னொரு புறம் முற்காலத்திய ஏற்பாடுகளின் நிறுவனமயப்பட்ட செயல்முறைகளின் கசடுகள் கேள்விக்குட்படுத்தப்பட்டு, தகர்க்கப்படும் வெளியாகவும் செயல்படுகிறது." ஒருமித்த கருத்து, அதன் மீதான விசாரணை ஆகிய இரண்டு பரிமாணங்களின் முக்கியத்துவத்தையும் வலியுறுத்தும் அவர், "அரசியலின் இந்த இரண்டு முரண்பட்ட பரிமாணங்களும் ஒரே அரசியல் தன்னிலையின் அங்கங்களாக முடியும். குடியுரிமையாளர் அரசாங்கத்தின் பிரதிநிதித்துவ அரசியலில் பங்கேற்கும் அதேசமயம், அரசு மற்றும் பிற சமூக நிறுவனங்களில் புரையோடியுள்ள முந்தைய சமூக ஏற்பாடுகளைக் கேள்விக்குட்படுத்தும் சமூக இயக்கங்களின் செயல்பாட்டாளராகவும் இருக்க முடியும். இந்த இரண்டும் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடைய பரிமாணங்களிடையே நிலவும் முரணைப் பேணுவதே மக்களாட்சி அரசியலை உன்னதப்படுத்தும்[49]" என்கிறார்.

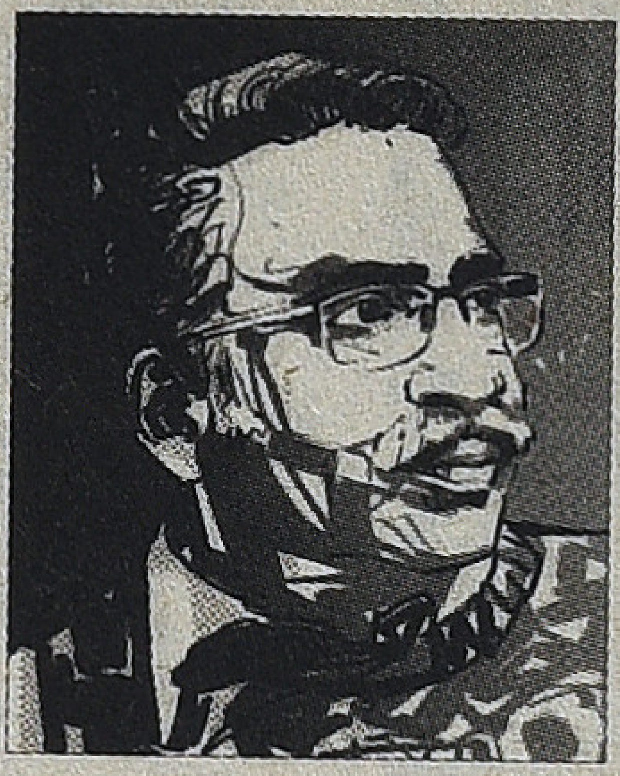
மக்களாட்சி அரசியலில் அரசியல் கட்சிகளின் செயல்பாடுகளும், கனோலி மேலே விளக்கியுள்ள குடியுரிமையாளரின் பரிமாணங்களைப் போன்றதே. அரசியல் கட்சிகள் தங்கள் கொள்கைகளின் அடிப்படையில் மக்களை ஒன்று திரட்டும் போதே, ஏற்கெனவே சமூகத்தில் நிலவும் பொதுப்புத்தியின் அடிப்படையில் கருத்து ஒற்றுமையினை வலியுறுத்தும் சக்திகளையும் கணக்கில் கொள்ளவேண்டும். இந்த இரண்டு அம்சங்களையும் கணக்கில் கொள்ளும் அரசியல் பாதையே மக்களாட்சி அரசியலை ஒரே சமயத்தில் சகிப்புத்தன்மை உள்ளதாகவும், சமூக மாற்றத்தை சாத்தியமாக்குவதாகவும் இருக்க முடியும். இதைத்தான் பராசக்தி செய்ய முனைந்தது. அது கற்பை பெண்ணுக்கு அணிகலனாகக் கூறும் அதேசமயத்தில் சம்பிரதாயங்களுக்கு மாறான சடங்குகளற்ற சுயமரியாதைத் திருமணத்தை தளத்தில் அங்கீகரிக்கும்போதே மதத்தின் பெயரில் நடக்கும் பொய் பித்தலாட்டங்களையும், மூடநம்பிக்கைகளையும் கண்டிக்கின்றது.

ஆரம்பகால திராவிட இயக்கங்களின் தீவிரக் கொள்கை நிலைப்பாடுகளுடன் ஒப்பிட்டு, தி.மு.க.வின் கொள்கைப் போக்கை கருத்தியல் பின்னடைவென வாசிப்பது எளிது. முற்றிலும் புனிதமான, முழுமை ஒன்றிற்கான தேடல், உலகத்தைத் தனது சாயலில் கட்டமைக்க விரும்பும் வேட்கையின் வெளிப்பாடு. எனவே அது ஒருவகை அடிப்படைவாதமன்றி வேறொன்றாகாது. தூய்மைத் தன்மையையும் முழுமையையும் தேடாத ஒரு அரசியல், சகிப்புத்தன்மையோடு மாற்றுக் கருத்துக்களை முன்வைக்கும் வாய்ப்பை வழங்கக்கூடும். இங்கே மீண்டும் கன்னெல்லியிடம் திரும்புகின்றேன்: "முழுமைக்கான வேட்கைகொண்ட உலகில், பிற சக்திகளின் ஊடாட்டம் இல்லையேல் தீமை விளைந்துவிடும், எனவே ஒரு அளவிலான முழுமையின்மை வரவேற்புக்குரியதே[50]." பராசக்தியின் பலம் அதன் கருத்தியல் தூய்மையின்மையே.

படங்கள்: ஞானம்

குறிப்புக்கள்

1. தமிழன் சி.ராஜகோபாலாச்சாரிக்கு தமிழில் எழுதிய கடிதம்; Home Department G.O. No.1775 (MS) (conf), May 29,1953 என்பதில் தமிழ்நாடு ஆவணக் காப்பகத்தில் காணக்கிடைப்பது. இந்தக் கட்டுரை பராசக்தி படம் சார்ந்த சர்ச்சையை இந்த அரசாணையை முன் வைத்து ஆய்வுசெய்கிறது. இதன் பின் Home G.O. என்று குறிப்பிடப்படும்.
2. திருநாவுக்கரசு, திராவிட இயக்கமும் திரைப்பட உலகமும், பக்கம் 55. இன்று வரை இந்த வசனங்கள் திரைப்படங்களிலும், வெளியிலும் நினைவு கூறப்படுவது தொடர்கிறது.
3. T.G.Vaidyanathan, Mr.Naipal's Round Trip and Other Essays, edited by Pradeep Sebastian and Prasanna Chandrasekharan, New Delhi, 2003, p.89.
4. உதாரணத்திற்கு பார்க்கவும்: Robert L.Hargraave,Jr. and Anthony C.Neidhart, 'Film and Political Consciousness in Tamil Nadu', Economic and Political Weekly, January 1,1975; Robet L.Hardgrave Jr., 'When Stars Displaced the Gods: The folk culture of cinema in Tamil Nadu', in Robert.L.Hardgrave Jr., Essays in the Political Sociology of South India, New Delhi, 1979; Karthikesu Sivathamby, The Tamil Films as a medium of Political Communication, Madras,1981, M.S.S.Pandian, The Image Trap; M.G.Ramachandran in Film and Politics, SAGE, New Delhi 1992, pp.33-38.
5. பாரதிதாசன் ராமானுஜர் (1935), கவி காளமேகம் (1936), பாலாமணி அல்லது பாக்தாத் திருடன் (1937), சதிசுலோசனா (1944), ஆயிரம் தலை வாங்கிய அபூர்வ சிந்தாமணி (1947), பொன்முடி



(1950), வளையாபதி(1952) உள்ளிட்ட பல படங்களுக்கு வசனமும், பாடல்களும் எழுதியுள்ளார். பார்க்க: திருநாவுக்கரசு, திராவிடர் இயக்கமும் திரைப்பட உலகமும், பக்கம்.20.

6. மிஷேல் ஃபூக்கோ கூறுகிறார்: 'ஐரோப்பிய மரபுசார்ந்த நாடக அரங்கத்தில் அநேகமாக ஜப்பானிலும்பித்தன் (fool) மத்திய காலத்திலிருந்து பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு வரை முக்கிய பாத்திரம் வகித்தான். பைத்தியக் காரன் பார்வையாளர்களை சிரிக்க வைத்தான்; ஏனெனில், அவன் பிற நாடகக் கதாபாத்திரங்கள் காணாததைக் கண்டும், நாடகத்தின் முடிவை பிறருக்கு முன்னமேயே அறிவிக்கக் கூடியவனாகவும் இருந்தான். அவன் உண்மையை அதன் ஆன்மாவுடன் வெளிப்படுத்தக் கூடியவன்ஞ்வெறு வார்த்தைகளில் சொன்னால், நாடகத்தில் பைத்தியக்காரன் தன் உடல் மூலம் பிற நடிகர்களும், பார்வையாளர்களும் அறியாத உண்மையை வெளிப்படுத்துபவனாக இருக்கும்போது, அவன் குணசித்திரத்தின் மூலம் உண்மை வெளிதோன்றுகிறது.' Michel Foucault, 'Madness and Society' in Michel Foucault, Aesthetics, Method and Epistemology: Essential Works of Foucault 1954-1984, ed. James D.Faubian, vol.2. New York,1998. P.340.

7. இந்தப் பகுதியின் கொடுக்கப்பட்டுள்ள தரவுகள் அனைத்தும் மேற்குறிப்பிட்ட Home G.O.-வில் காணப் படும் சி.ராஜகோபாலாச்சாரிக்கு தமிழன் எழுதிய கடிதத்திலிருந்து பெறப்படுபவை.

8. தூக்கு மேடை என்பது நாற்பதுகளில்திராவிடர் கழக செயல்வீரரான எம்.ஆர்.ராதாவினால் மேடையேற்றப் பட்ட ஒரு நாடகத்தின் பெயருமாகும். இந்து மதத்தையும், பிராமணர்களையும் விமர்சனம் செய்த இந்த நாடகம் மதறாஸ் அரசாங்கதால் 1949 ஆண்டு Dramatic Performance Act of 1876-யின் கீழ் தடை செய்யப்பட்டது. ராதா நாடகத்தின் பெயரை மற்றும் மாற்றி அதை வேறு நாடகம் போன்று மேடையேற்றி போலீஸை எரிச்சலூட்டுவார். Home Department, G.O.No.1193, dated April 23, 1959.

9. பரம்பி லோனப்பன் ராஜாஜிக்கு எழுதிய கடிதம். Home G.O. பராசக்தி படத்தில் லோனப்பன் கூறுவது போல சகோதரனே அவன் சகோதரியை மானபங்கப் படுத்துவது போன்ற காட்சி எதுவும் கிடையாது.

10. இளையபாரதி (தொகுப்பாசிரியர்), வி.பி.சிந்தன்: நான் எப்படி கம்யூனிஸ்ட் ஆனேன், சென்னை, 1989. பக்.49 50.

11. Robert L.Hardgrave Jr.,The Dravidian Movement, Bombay, 1965, p.40.

12. S.Chinnasamy to Rajaji, October 18,1952, in Home G.O. (in Tamil)

13. P.S.Subbaraman to Rajagopalachari, October 31,1952, in Home G.O.

14. K.R.Doraisamy to Rajagopalachari, November 11, 1952, in Home G.O. (in Tamil)

15. Editor, Bharata Devi, to the Priavate Secretary to the Chief Minister, October 24,1952, in Home G.O.

16. P.E.Murugesan to Rajagopalachari, October 23, 1952, in Home G.O. (in Tamil)

17. G.Umapathy to the Chief Minister, October 24,1952, in Home G.O. (in Tamil)

18. Arunachalam to Palanimalai to the Chief Minister, January 2,1953, in Home G.O.(in Tamil)

19. Memorandum from the people of Rajapalayam to Chief Minister in Home G.O (in Tamil)

20. Lakshmanaswamy to Rajagoplalachari, November 7, 1952, in Home G.O. (in Tamil)

21. தினமணி கதிர், நவம்பர் 2, 1952.

22. திருநாவுக்கரசு, திராவிடர் இயக்கமும் திரைப்பட உலகமும், பக்கம்.57.

23. மு.கருணாநிதி, நெஞ்சுக்கு நீதி, vol.II, Chennai, 1975 (in Tamil), p.191.

24. தினமணி கதிர், நவம்பர் 2, 1952.

25. தமிழன் ராஜாஜிக்கு எழுதிய கடிதம். Home G.O. (in Tamil)

26. தினமணி கதிர், நவம்பர் 2, 1952.

27. Anonymous post card to Rajaji, October, 1952, in Home G.O.

28. தமிழன் ராஜாஜிக்கு எழுதிய கடிதம், Home G.O.

29. திருநாவுக்கரசு, திராவிடர் இயக்கமும் திரைப்பட உலகமும், பக்கம்.58

30. Home Secretary, Madras to Commissioner of Police, Madras, October 27,1952, in Home G.O.

31. Home Secretary, Madras to Chairman, Central Board of Film Censors,

Bombay, (Letter No.195923 Pol.V/52-1)

32. Regional Officer, Central Board of Film Censors, Madras, to Chairman, Central Board of Film Censors, Bombay (Letter No.M-642/2511), November 22,1952, in Home G.O.

33. Deputy Secretary, Central Ministry of Information and Broadcasting, New Delhi, to Home Secretary, Madras (Letter No.4 (20) 52-F-II), December 17,1952 in Home G.O.

34. Home Secretary, Madras to Secretary, Central Ministry of Information and Broadcasting, New Delhi (Letter No.195923. V/52-3), January 3,1953, Home G.O.

35. National Pictures, Madras, to Secretary, Central Ministry of Information and Broadcasting, New Delhi, February 11.1953, in Home G.O.

36. Deputy Secretary, Central Ministry of Information and Broadcasting, New Delhi to Home Secretary, Madras, (Letter No.4/20/52-II), February 21,1953, in Home G.O.

37. Home Secretary, Madras to Secretary, Central Ministry of Information and Broadcasting, New Delhi (Letter No.195923-Pol.V/52-4), March 10,1953, in G.O.

38. அசோகமித்திரன், இருட்டிலிருந்து வெளிச்சம், சென்னை, 1997.

39. ஆனந்த விகடன், அக்டோபர் 11, 1953.

40. ஆனந்த விகடன், நவம்பர் 22, 1953.

41. ஆனந்த விகடன், செப்டம்பர் 27, 1953.

42. Jocob Pandian, Caste, Nationalism and Ethnicity: An Interpretation of Tamil Cultural History and Social Order, Bombay, 1987, p.49.

43. 'Passing of Periyar', Economic and Political Weekly, January 12, 1974.

44. Anandhi S., 'Women's Question and the Dravidian Movement c.1925-1948', Social Scientist, May-June 1991.

45. Theodare Baskaran's interview with Stalin.K.Srinivasan, the Regional Officer of the Central Board of Film Censors, Madras, on May 5, 1975. (I am grateful to Baskaran for providing me with these details).

46. Eugene Irschick, Politics and Social Conflict in South India: The Non-Brahman Movement and Tamil Separatism, 1916-1929, Berkeley and Los Angeles, p.340.

47. Charles Ryerson, Regionalism and Religion: The Tamil Renaissance and Popular Hinduism, Madras, 1988, p.179.

48. K.S.Ramanujam, Challenge and Response: An Intimate Report on Tamil Nadu Politics, (1967-1971), Madras, 1971. p.175.

49. William E.Connolly, Ethos of Pluralization, Minneapolis and London, 1995, p.101.

50. William E.Connolly, Why I Am Not a Secularist, Minneapolis and London, 1999, p.159.

காட்சிப்பிழை - சந்தா விபரம்

இந்தியா	பிற நாடுகள்
• தனி இதழ்: 20 ரூபாய்	• தனி இதழ்: 100 ரூபாய்
• ஓராண்டு சந்தா: 180 ரூபாய்	• ஓராண்டு சந்தா: 1200 ரூபாய்
• இரண்டாண்டு சந்தா: 350 ரூபாய்	• இரண்டாண்டு சந்தா: 2250 ரூபாய்
• ஐந்தாண்டு சந்தா: 750 ரூபாய்	• ஐந்தாண்டு சந்தா: 5000 ரூபாய்

சந்தா செலுத்த எளிய வழி

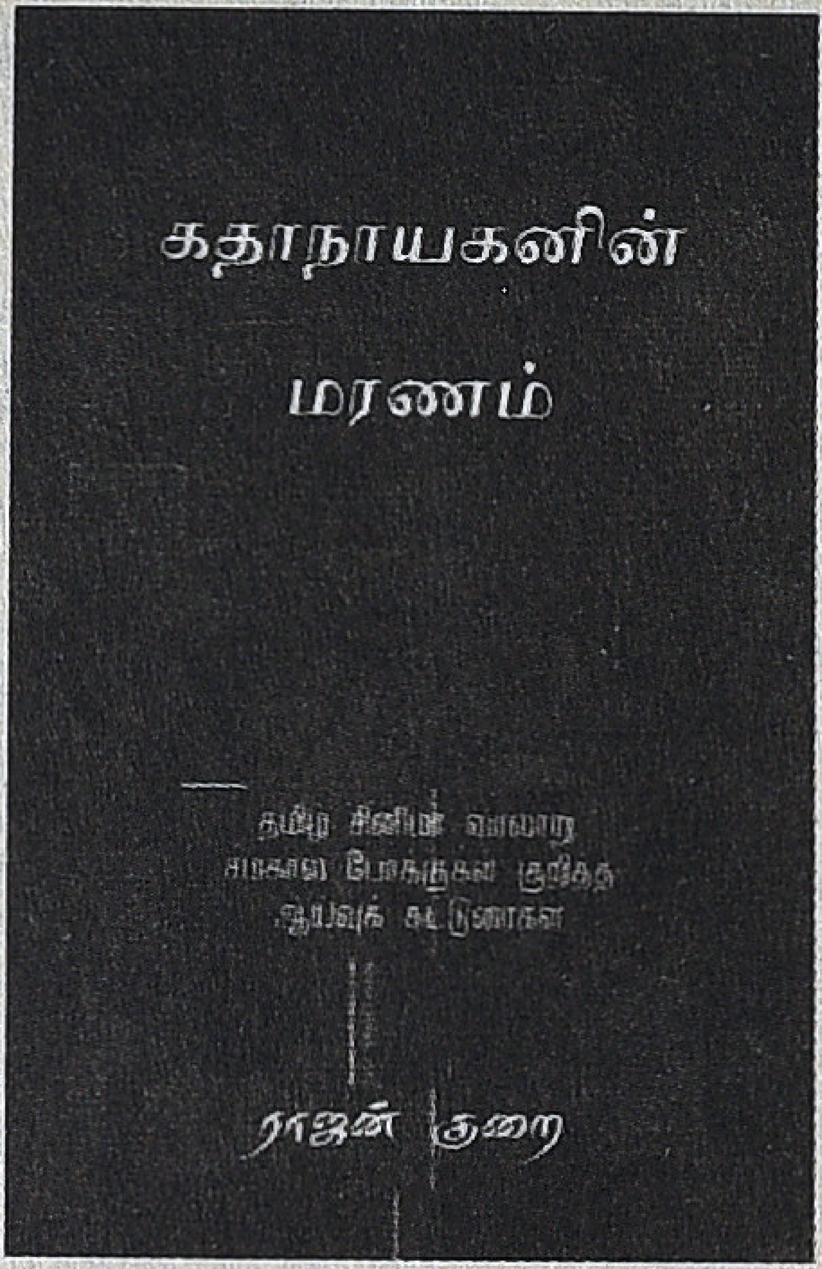
▸ சந்தாத் தொகையை **KAATCHIPPIZHAI** என்னும் பெயரில் பணவிடையாகவோ வரைவோலையாகவோ வங்கிக் காசோலையாகவோ அனுப்பலாம். அனுப்ப வேண்டிய முகவரி: Kaatchippizhai, #28(Old No.20), Dr.Ambedkar Road, Kodambakkam, Chennai 600 024. Phone: 9944583282 / 9952972557

(அல்லது) ஐசிஐசிஐ வங்கியின் எந்தக் கிளையிலும் சந்தாத் தொகையை பின்வரும் வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக டெபாசிட் செய்யலாம். **Name:** Kaatchippizhai, **No:** 057705500097, **Type:** Current Account, **Bank:** ICICI Bank, **Branch:** No. 1, Thirumalai Road, T Nagar, Chennai - 600 017 , **IFSC Code:** ICIC0000577 (5th character is zero), **MICR Code:** 600229035

▸ வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக சந்தா செலுத்துபவர்கள் செலுத்தப்பட்ட தொகை, தேதி, இடம் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிட்டு kaatchippizhai@gmail.com மின்னஞ்சல் முகவரிக்கோ அல்லது Kaatchippizhai, #28(Old No.20), Dr.Ambedkar Road, Kodambakkam, Chennai 600 024. என்ற விலாசத்துக்கோ கடிதம் எழுத வேண்டு கிறோம். அல்லது 99445 83282, 99529 72557 ஆகிய எண்களுக்கு எஸ்.எம்.எஸ். அனுப்பவும்.

சந்தா செலுத்தப்பட்ட தேதிக்கு அடுத்து வரும் இதழிலிருந்து அனுப்பி வைக்கப்படும்.

விவாதமே வாழ்வு என்னும் நோக்கிலிருந்து...



தமிழ்த் திரைப்படங்கள் பற்றி ராஜன் குறை எழுதிய, வரலாறு, அரசியல், தத்துவம், அழகியல், பொருளாதாரம் என்று பல்வேறுபட்ட தளங்களில் பயணிக்கும் பதினொரு ஆய்வுக்கட்டுரைகளின் தொகுப்பே இந்நூல்.

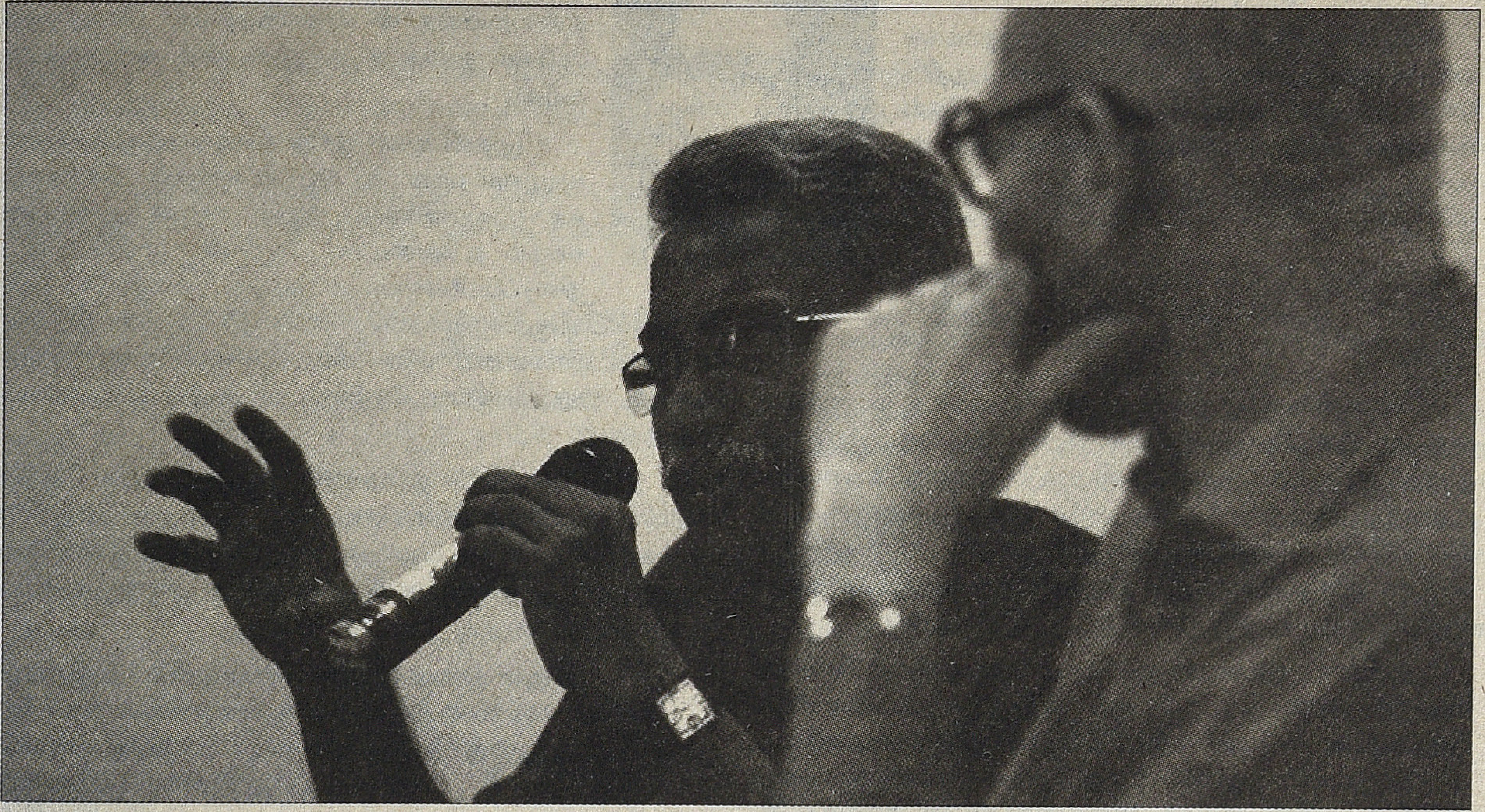
அசை போட்டு படித்து இக்கட்டுரைகளின் வாதங்களை, சிந்தனை வீச்சை முழுமையாக புரிந்துகொள்ளும்படியான கால அவகாசம் எனக்குக் கிடைக்கவில்லை என்பது உண்மை.

ஆனால், இந்நூலை முழுமையாக ஆனால் அதற்குத் தேவையான சிரத்தையின்றி படித்ததின் அடிப்படையில் நான் உறுதியாக சொல்லக்கூடியது ஒன்று; இந்நூல் தமிழ் திரைப்பட ஆய்வுகளை கட்டமைத்த பல பொது புத்தி சார்ந்த சிந்தனை மரபுகளை ஆய்வு ரீதியாகவும், அறிவு ரீதியாகவும் விவாதத்திற்கு உள்ளாக்குகிறது. இந்நூலின் முக்கியத்துவத்திற்கு இது மட்டுமே போதும். ஏற்கனவே அரைத்த மாவல்ல. இதில் அரைக்கப்படுவது; புது மாவு. சற்று கூட புளித்தால் மேலும் சிறப்பு.

என்னை ஈர்த்த இந்நூலிலுள்ள சில கட்டுரைகளையும், மற்றும் வாதங்களையும் பற்றி சுருக்கமாக பேசிவிட்டு, நூலாசிரியரும், வாசகர்களும் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டியதாக எனக்குத் தோன்றும் சில புள்ளிகளை பகிர்ந்து கொள்ள விரும்புகிறேன்.

'கதாநாயகனின் மரணம்' (சாவு என்று சொல்லியிருக்கலாமோ?) எனும் முதல் கட்டுரை, 2000களில் வெளிவந்த காதல் போன்ற திரைப்படங்கள் எவ்வாறு அன்றாட வாழ்க்கையை உள்வாங்கியுள்ளன என்பதை கணக்கில் எடுத்துக்கொண்டு, இந்த புதிய திரைப்பட வடிவத்திற்கு முந்தைய காலங்களில் கோலோச்சிய தார்மீக சாகச கதாநாயகனின் வரலாற்று தேவையை ஆய்விற்கு உள்ளாக்குகிறது. சாகச கதாநாயகனை நக்கல் செய்யும் அறிவுஜீவித்தனத்திலிருந்து விலகி நின்று, ஏன் அவர்கள் ஒரு காலகட்டத்தில் மக்களின் மனதையும் உணர்வுகளையும் வென்றார்கள் என்ற கேள்வியை முன்வைக்கிறது.

1947இல் ஆங்கிலேயரிடமிருந்து இந்தியா பெற்ற விடுதலை



ஒரு கனாகாலத்தின் தொடக்கம். இலட்சிய சமூகம் பற்றிய அந்த கனவின் பிரதிநிதிகளாய், எதிர்கால எதிர் பார்ப்புகளை மையப்படுத்தும் தூதுவர்களாய், தார்மீக சாகச கதாநாயகர்கள் வெள்ளித்திரையில் வெற்றி நாயகர் களாய் வலம் வந்தனர். அந்த கனவுகளின் மரணாம், இவ்வகைப்பட்ட கதாநாயகர்களின் மரணமாக முடிகிறது. அறிதலென்பது வரலாற்று சூழலுக்கு வெளியே இருக்க முடியாது என்பதை மிகச் சிறப்பாக ராஜன் குறை இங்கு முன்வைக்கிறார்.

மரணம் மற்றும் வாழ்வு இரண்டுமே அநித்தியமானது என்பதை ஒரு வாக்கியத்தில் ராஜன் குறை கோடிடுவது உற்சாகமூட்டுகிறது. காலத்திற்கும், சூழலுக்கும் தார்மீக சாகச கதாநாயகர்கள்தேவைப்பட்டால், அவர்கள் மீண்டும் உயிர்த்தெழுவார்கள் எனும் அவரின் கூற்று அறிவுஜீவிகளின் நம்பிக்கையில் சற்றேனும் சந்தேகத்தை விதைக்க வல்லது.

வரலாற்றை முன்னிறுத்தும் பிறிதொரு கட்டுரை தென் தமிழகம் எவ்வாறு 'சாமி', 'கில்லி', 'மதுர', 'அட்டகாசம்' போன்ற திரைப்படங்களின் மூலம் ஒரு கற்பித நிலப்பரப்பாக, நவீனத்திற்கு எதிரானதொரு நிலப்பரப்பாக பரிணமிக்கிறது என்பது பற்றியது.

இக்கட்டுரையில் தென்தமிழகம் பற்றிய உருவாக்கம், தெற்கு இத்தாலியை பற்றிய சொல்லாடல்களிலிருந்து வித்தியாசப்பட்டதல்ல எனும் வரலாற்று உண்மையினை ராஜன் குறை வாசகர்களின் கவனத்திற்கு கொண்டு வருகிறார்.

ஆங்கிலேயர்களுக்கும், பாளையக்காரர்களுக்கும் இடையே நடந்த போர்கள், முதுகுளத்தூர் கொலைவெறி, நம் காலகட்டத்தில் நடந்த ஜாதி ('சாதி' வேண்டாம்; அது 'ஜாதி'யாகவே இருக்கட்டும். தமிழ் தேசியம் சமயங்களில் நல்லதல்ல) வன்முறைகள், போன்ற வரலாற்று நிகழ்வுகள் தென்தமிழகம் பற்றிய உருவாக்கத்திற்கு துணை சென்றது என்பதை இக்கட்டுரை நம்மிடம் பகிர்கிறது.

முக்கியமாக திரைப்படங்கள் முன்வைக்கும் தென் தமிழ்நாடு பற்றிய கற்பிதங்கள் தென்தமிழ்நாடு பற்றியதல்ல; ஆனால், வட தமிழகத்தில் நவீனத்தை அரங்கேற்றுவதற்கான ஒரு தேவை என்பதை இக்கட்டுரை தெளிவுபடுத்துகிறது. மேலும் பொதுமைப்படுத்தல் பற்றி இக்கட்டுரை கூறும் கருத்துக்கள் திரைப்படங்களுக்கு அப்பால் பல தளங்களில் நம் புரிதலை ஆழப்படுத்தக் கூடியவை.

அகிரோ குரோசாவாவின் 'ராஷோமான்' திரைப் படத்தையும், எஸ்.பாலச்சந்தரின் 'அந்த நாள்' திரைப் படத்தையும் ஒப்பிடும் ஆய்வுக்கட்டுரை, திரைப்பட மறு உருவாக்கம் பற்றிய பல கருத்துக்களை நம் சிந்தனைக்கு கொடுக்கிறது.

தேசிய அரசற்ற, அமெரிக்காவின் கட்டுப்பாட்டிலிருந்த ஜப்பானிய வரலாற்று சூழலில் 'ராஷோமான்' முடிவான ஓர் உண்மை என்பதை ஐயமற நிறுவ மறுப்பதும், தேசியம் எனும் கட்டமைப்பிற்குள் 'அந்த நாள்' உண்மையை ஐயமற விளம்புவதும், தேசியத்தை பற்றிய நம் புரிதலுக்கு புதியதொரு பரிமாணத்தை கொடுக்கிறது. தேசியம் என்பதும், அதன் வன்மையும் ஐயங்களை மறுப்பதின் அடிப்படையிலானது என்னும் முக்கிய கருத்தை இக்கட்டுரை நம் கவனத்திற்கு கொண்டு வருகிறது.

வரலாறு மற்றும் சித்தாந்தம் மட்டுமின்றி, தத்துவ கோட்பாடுகளும் இந்நூல் முழுக்க இழையோடுகின்றன. 'திரைப்படம் ஒரு மொழியா?' என்ற கேள்விய முன்வைக்கும் ராஜன் குறை, நம்மை மேற்கத்திய விவாதங்கள் மூலம் வழிநடத்தி, திரைப்பட தொகுப்பின் முக்கியத்துவத்தை

வலியுறுத்தி, 'சினிமா மொழியற்ற எழுத்து' என்று வரையறுக்கிறார்.

மேலும் வால்டர் பெஞ்சமினின் கருத்தாக்கங்களின் அடிப்படையில் மக்கள்திரள் பற்றிய கொச்சையான விமர்சனங்களையும் புரிதல்களையும் அவர் கேள்விக்குள்ளாக்குகிறார்.

இவை மட்டுமல்ல; இன்னும் ஏராளம், ரஜினி உட்பட.

விவாதமே வாழ்வு என்னும் நோக்கிலிருந்து இந்நூல் ஆசிரியருக்கும், வாசகர்களுக்கும், சில விவாத புள்ளிகள்:

* 2000களில் தமிழ் திரைப்படங்களில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள் ஒரு சில இலட்சிய கனவுகளும், எதிர்பார்ப்புகளும் ஏறத்தாழ நிறைவேற்றப்பட்டதன் வெளிப்பாடு என்பது உண்மை. ஆனால், வேறு விதங்களில் அந்த இலட்சியங்கள் கானல் நீராய் நீத்துப் போன சூழலுக்கும், அன்றாட வாழ்க்கையை உள்வாங்கியிருக்கும் புதிய திரைப்படங்களுக்கும் ஏதேனும் ஒரு தொடர்பு உண்டா என்பது சிந்திக்கத்தக்கது.

* இந்நூல் முழுவதும், எதிர்மறை கோட்பாடுகள் (binaries) மிக தீர்க்கமாக, நம் புரிதலை ஆழப்படுத்தும் வகையில் கையாளப்பட்டுள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக; புரிதல் உணர்வு / புலன் உணர்வு; அசைவு பிம்பம் / கால பிம்பம்; திரைப்பட வெளி / அன்றாட வெளி; இறைமை/ இறையாண்மை.

இந்த எதிர்மறை கோட்பாடுகளின் இரு துருவங்களும் இவ்வாறு தனித்தியங்கவல்லதல்ல; அவை ஒன்றோடு ஒன்று ஊடுருவி ஒரு கலவைத் தன்மையில்தான் யதார்த்தத்தில் செயலாற்ற முடியும் என்பதை அழுத்தமாகக் கூறியிருக்கக் கூடும்.

* முதலீட்டியம் தமித் திரைப்படங்களை தன் முழுமையான கட்டுப்பாட்டிற்குள் கொண்டு வர முடியவில்லை எனும் ராஜன் குறையின் வாதம் உண்மையே. ஆனால், முதலீட்டியம், திரைப்படங்களை மட்டுமல்ல, எதையுமே தன் கட்டுப்பாட்டிற்குள் முழுமையாக கொண்டு வர முடியவில்லை என்ற உண்மையை கணக்கில் எடுக்கும்போது, இந்த வாதம், மறு வாசிப்பு செய்யப்படவேண்டிய கட்டாயம் ஏற்படலாம்.

* 'சிந்தனையற்ற', 'தர்க்கமற்ற' திரைப்படங்கள் பற்றிய கவலை (குறிப்பாக 'மதராஸபட்டணம்' பற்றிய கட்டுரையில்) ஆங்காங்கே தலைதூக்குகிறது. சிந்தனையற்ற, தர்க்கமற்ற இருப்பு கூட ஒருவிதமான விடுதலையென பார்க்க வாய்ப்பு உண்டா?

(ராஜன் குறை எழுதி, 'கயல் கவின்' பதிப்பகம் சார்பில் வெளிவந்திருக்கும் 'கதாநாயகனின் மரணம்' நூலுக்கு பேராசிரியர் எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன் எழுதியுள்ள முன்னுரை)

முரளி கண்ணன்

அடையாறு திரைப்படக் கல்லூரியில் டிப்ளமோ படிக்க நேர்முகத்தேர்வுக்கு ராம்கி சென்றபோது அவரது திறமையை பரிசோதித்தவர் மனோரமாதான்.

"உனக்கு சீட் கிடையாதுப்பா" என்று மனோரமா விளையாட்டுக்கு சொன்னபோது, அவர் உடனே பொங்கி அழுதுவிட்டாராம்.

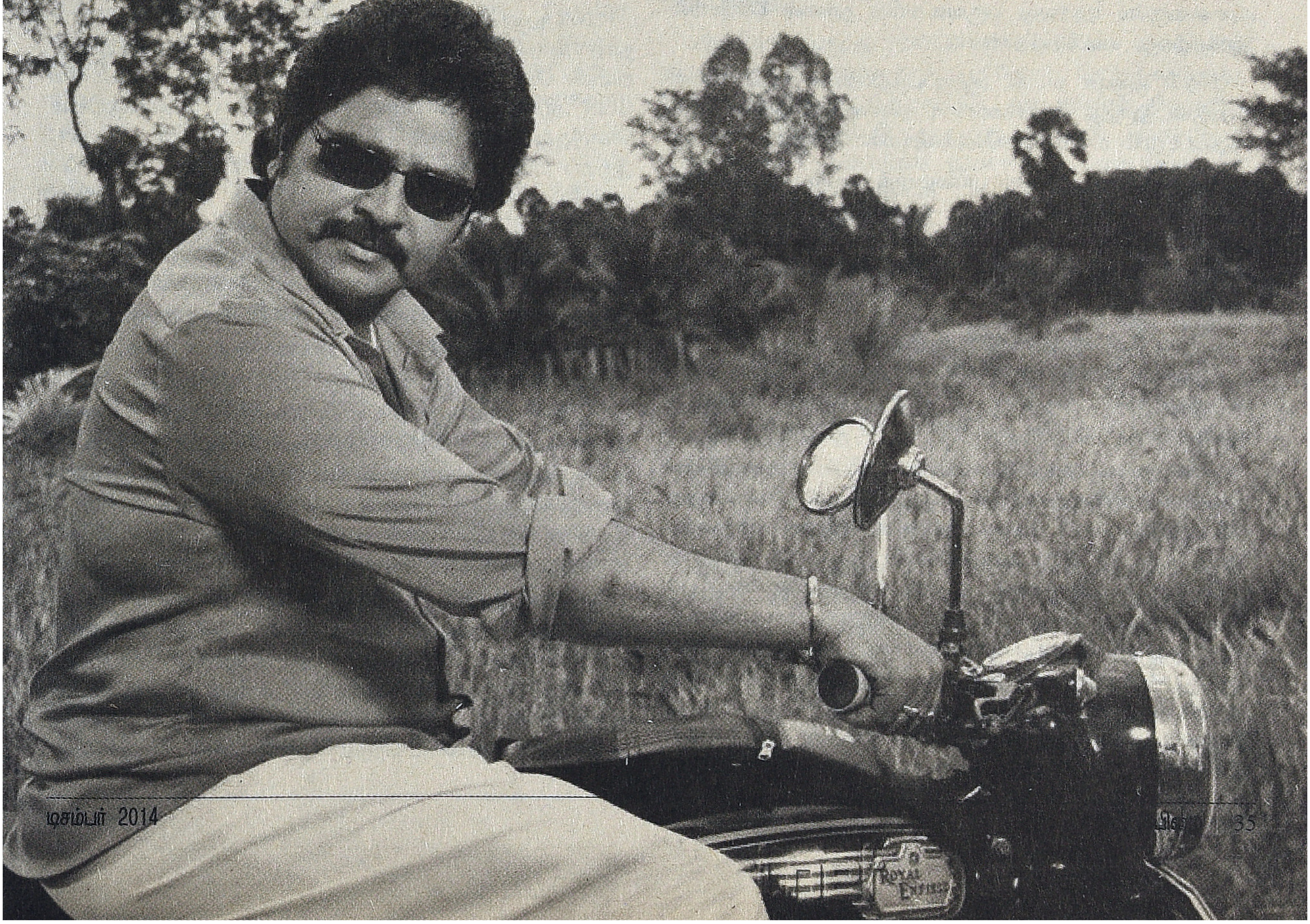
"இப்படி சென்சிட்டிவ்வாக இருப்பது ஒரு நடிகனுக்கு மிக அவசியம்" என்று சொல்லி சீட் வழங்கினாராம் மனோரமா.

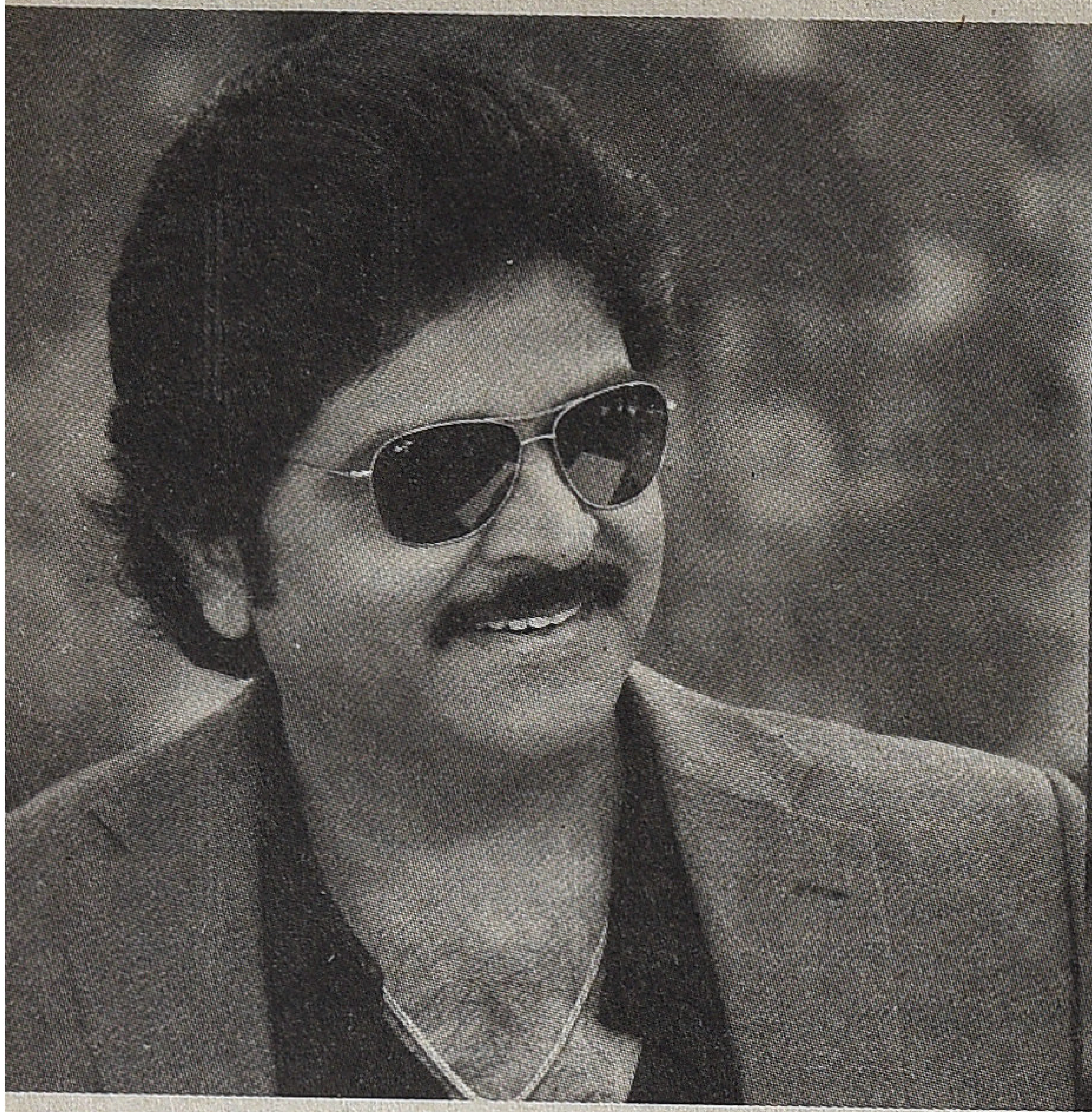
சின்னப்பூவே மெல்லப்பேசு படம் வெளியாகி பரவலான கவனிப்பை தமிழகம் முழுவதும் ராம்கி பெற்றிருந்த நேரம். எந்த பத்திரிக்கையை எடுத்தாலும் அவரின் பேட்டி இருக்கும். அதில் இந்த சம்பவத்தை நெகிழ்ச்சியோடு குறிப்பிடுகிறார்.

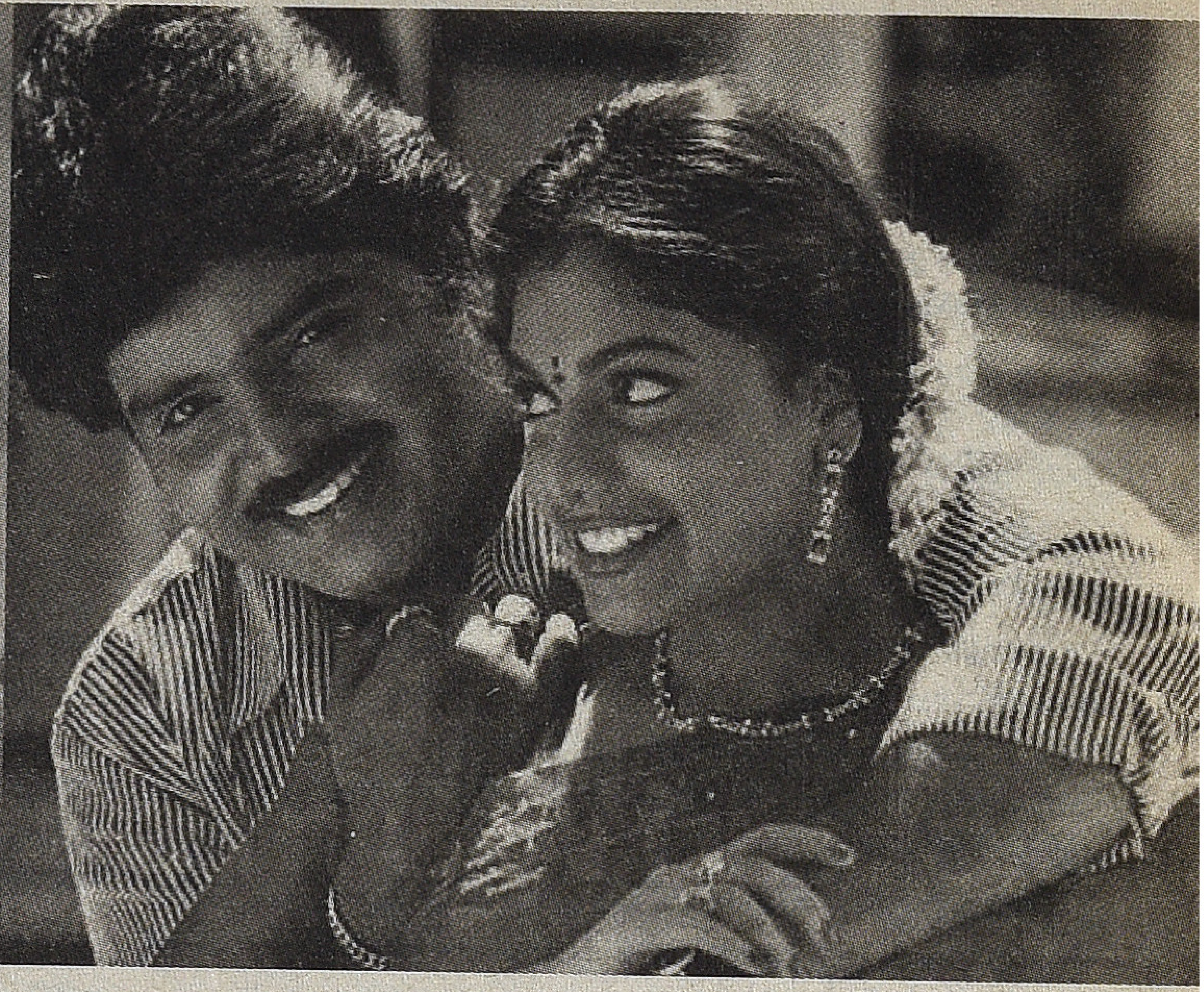
சின்னப்பூவே மெல்லப்பேசு படத்தில் கல்லூரி மாணவன் வேடம். படம் பார்த்தவர்களில் பெரும்பாலோனோர், முதல் படம் மாதிரியே தெரியலையே? நல்லா நடிச்சிருக்கானே! என்று ஆச்சரியப்பட்டார்கள். தொடர்ந்து நாலு வருடங்கள் பலவிதமான கேரக்டர்களில் நடித்தார்ராம்கி. எல்லாமே தமிழக மக்கள் தங்கள் மனம் கவரும் நாயகனை அடையாளம் கண்டு கொள்ளும் வகையிலான கேரக்டர்களே.

பில்லா கிருஷ்ணமூர்த்தி இயக்கத்தில் தங்கை மேல் அளவிலா பாசம் கொண்ட அண்ணனாக "தங்கச்சி", ஆபாவாணன் உள்ளிட்ட திரைப்படக் கல்லூரி மாணவர்களின் தயாரிப்பில் உருவான "செந்தூரப்பூவே", அழகப்பன் இயக்கத்தில் உருவான "இரண்டில் ஒன்று", ஆர்சி சக்தி இயக்கத்தில் "அம்மா பிள்ளை", ஆபாவாணனின் இணைந்த கைகள், முன்னாள் மத்திய மற்றும் மாநில அமைச்சர் எஸ். திருநாவுக்கரசு கதை வசனம் எழுதிய மருதுபாண்டி, மனோஜ்குமார் இயக்கத்தில் வெள்ளையத்தேவன், பாரதிமோகன் இயக்கத்தில் "ஒரு தொட்டில் சபதம்", மனோபாலா இயக்கத்தில் போலிஸ் அதிகாரியாக

ராம்கி
சின்ன பூவாய் மெல்ல பேசியவர்







"வெற்றிப்படிகள்", கவலையற்ற இளைஞனாக ஏவிஎம்மின் பெண்புத்தி முன்புத்தி என ஒன்றுக்கொன்று வித்தியாசமான வேடங்களில் நடித்தார் ராம்கி.

1992ஆம் ஆண்டு ராஜீவ்காந்தி கொலையின் அடிப்படையில் செல்வமணி இயக்கிய "குற்றப்பத்திரிக்கை" படத்தில் ஒப்பந்தமானார். புலன்விசாரனை, கேப்டன்பிரபாகரன், செம்பருத்தி என தொடர்வெற்றிகளுக்குப் பின்னர் செல்வ மணி இயக்கிய படம். இந்தப் படத்தில் பணியாற்றிய அனைவருமே ஏதாவது ஒருவகையில் தங்கள் கேரியரில் இறக்கத்தை சம்பாதித்தார்கள்.

அதில் ஒருவர் ராம்கி. குற்றப்பத்திரிக்கை படம் வெளி யாவதில் இருந்த பிரச்சினைகள் காரணமாக ஓராண்டிற்கு எந்தப்படமும் ராம்கிக்கு வெளிவராமல் போனது.

அதன்பின்னர்ஆத்மா, பாஸ்மார்க் ஆகிய படங்களில் நடித்தார். அப்போது புதிதாய் வந்திருந்த ரசிகர்கள் இது பழைய ஆளுடா என்ற கண்ணோட்டத்தில் ராம்கியைப் பார்த்தார்கள். ஓராண்டு இடைவெளி என்பது சாதாரணமான ஒன்றுதான்.

விக்ரம் போன்ற நடிகர்கள் இரண்டாண்டுகள் வரை ஒரு படத்திற்காக மெனக்கெடுகிறார்கள். ஆனால் அப்போதைய காலகட்டத்தில் மார்க்கட் இழந்து மீண்டும் ரீஎண்ட்ரி ஆனவரைப் போலவே ராம்கியை பலர் கருதினார்கள்.

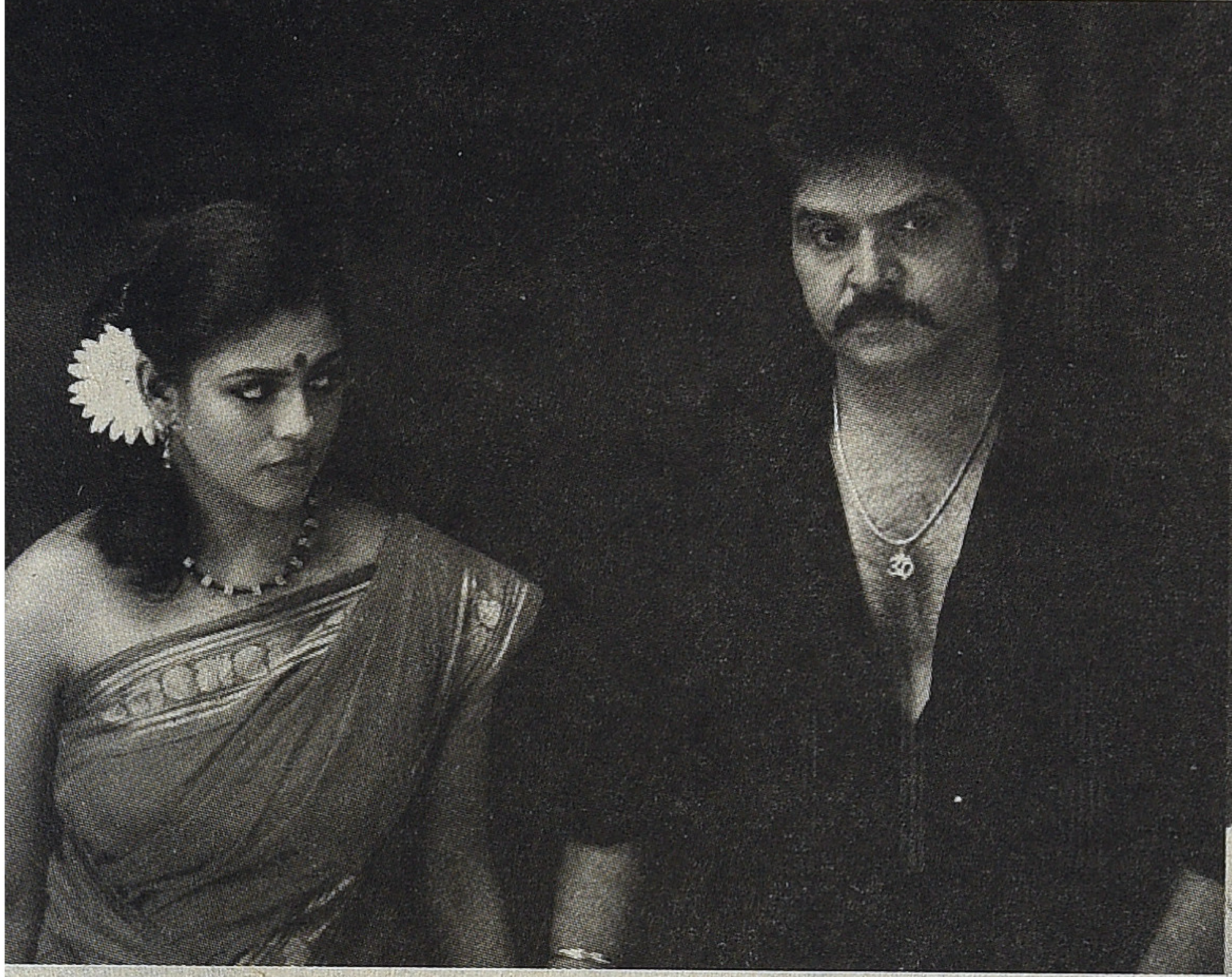
1994 ஆம் ஆண்டில் கேயார் இயக்கிய "வனஜாகிரிஜா" வில் நெப்போலியனுடன் இணைந்து நடித்தார். கேயார் சற்று நவீனப்படுத்தப்பட்ட ராமநாராயணன். இந்தப் படத்தைத் தொடர்ந்து இரண்டு நாயகர்களில் ஒருவராக அல்லது நாயகிக்கு முக்கியத்துவம் உள்ள கதைகளில் வாய்ப்புக் கிடைத்தது ராம்கிக்கு. கேயார் தன்னுடைய படங்களில் தொடர்ந்து ராம்கியைப் பயன்படுத்தினார். மாயாபஜார், எனக் கொரு மகன் பிறப்பான், இரட்டை ரோஜா ஆகிய நாயகிக்கு முக்கியத்துவம் உள்ள படங்களில் ராம்கி தொடர்ந்து நடித்தார். கேயார், விஜயசாந்தியை வைத்து சில நாட்கள் படப்பிடிப்பு நடந்து நின்று போன ஜான்ஸியிலும் ராம்கிதான் ஹீரோ. ஆனாலும் இடைஇடையே கருப்புரோஜா, ராஜாளி என இன்ஸ்டியூட் மாணவர்களின் படங்களில் ஆக்ஷன் ரோல்களிலும் நடித்து வந்தார்.

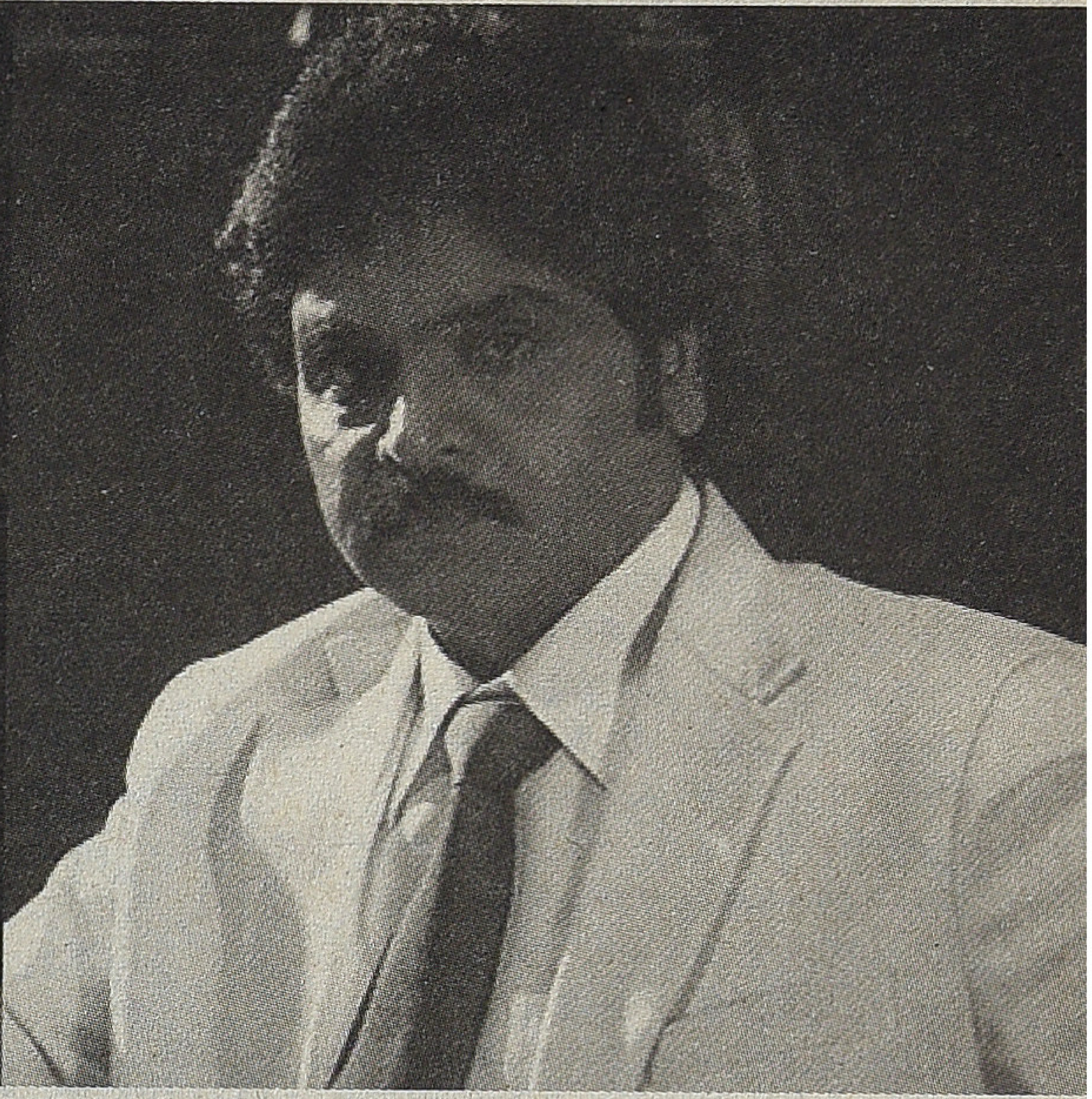
ரங்கநாதன் இயக்கிய "ஆஹா என்ன பொருத்தம்", ரமேஷ் கண்ணன் இயக்கிய தடயம், களஞ்சியம் இயக் கத்தில் கார்த்திக்குடன் இணைந்து நிலவே முகம் காட்டு ஆகிய படங்களில் நடித்தாலும் மக்களின் கவனத்தை கவரமுடியவில்லை.

2000ஆவது ஆண்டில் கேயாரின் ஒரிஜினலான ராம நாராயணனின் "பாளையத்துஅம்மன்" படத்தில் நடித்தார் ராம்கி. தொடர்ந்து விஸ்வநாதன் ராமமூர்த்தி, ஷக்கலக்க பேபி ஆகிய நகைச்சுவை நடிகர்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து ராமநாராயணன் இயக்கிய படங்களில் நடித்தார். இந்தப் படங்களில் கிட்டத்தட்ட செட்பிராப்பர்டி போலவே ராம்கிபயன்படுத்தப்பட்டார். ஒஹோ இவர் இப்போ இந்தமாதிரிப் படங்களில் தான் நடிக்கிறாரோ என்பதை உறுதிப்படுத்துவது போல புகழ்மணி இயக்கிய "படைவீட்டு அம்மன்" படத்திலும் நடித்தார். அத்தோடு சரி. மிகநீண்ட இடைவெளிக்குப் பின்னர் மாசாணி, பிரியாணி ஆகிய படங்களில் நடித்தார்.

முதல் படத்தில் நன்கு பெயர் வாங்கிய நடிகர், அடுத்தடுத்து வெரைட்டியான ரோல்களில் நடித்தவர், வெற்றி பெற்றபடங்களில் பங்கெடுத்த நடிகர், தொடர்ந்து தன்னை தக்க வைக்கமுடியாமல் போக என்ன காரணம்? பின்னர் ஓரளவு வாய்ப்புகள் கிடைத்து நடித்துக் கொண்டு இருக்கும் போதே பத்தாண்டுகள் அளவிற்கு வாய்ப்பில்லாமல், திரைத்துறையினரால் மறக்கப்படுவதற்கு என்ன காரணம்?

முதற்காரணமாகத் தோன்றுவது சரியான மக்கள் தொடர்பு இல்லாமை. செந்தூரப்பூவே படத்தில் ராம்கியின் ஜோடியாக அறிமுகமானார் நிரோஷா. தொடர்ந்து சில படங்களில் இருவரும் ஜோடியாக நடித்தனர். அந்தக் காலகட்டத்தில் வந்த சினிமா பத்திரிக்கை மற்றும் வாரஇதழ்களில் ராம்கி/நிரோஷாவைப் பற்றிய கிசுகிசு வராத வாரமில்லை.





தாலிகட்டாமல் ஒரே வீட்டில் குடும்பம் நடத்துகிறார்கள், அடுத்த மாதம் கல்யாணம் என விதவிதமாக கிசுகிசுக்கள் வந்த வண்ணம் இருந்தது. இப்போதைய காலகட்டத்தில் இம்மாதிரி கிசுகிசுக்கள் நடிகர்களுக்கு பலத்த கவனிப்பை மக்களிடையே பெற்றுத்தருகின்றன. ஆனால் ஒப்பீட்டளவில் கன்சர்வேடிவ் மனநிலையில் இருந்த 80களின் இறுதியில் மக்கள் இதை ஒவ்வாமையுடன்தான் பார்த்தார்கள்.

மேலும் நாயகன் என்றால் எல்லோருக்கும் உதவி செய்ய வேண்டும் அல்லது உதவி செய்வது போன்ற செய்திகளையாவது பத்திரிக்கையில் வரவைக்க வேண்டும். வெற்றி பெற்ற நடிகர்கள் அனைவருமே இதில் தனிசிரத்தை எடுத்திருப்பார்கள். ஆனால் ராம்கி இம்மாதிரி வேலைகளை எல்லாம் செய்யவில்லை. குற்றப்பத்திரிக்கை படம் தாமதமான சமயத்தில் ஒரு அனுதாபம் ஏற்படுமாறு செய்திகளை வரவைப்பதில் ஏதும் ஆர்வம் காட்டவில்லை. முதல் படம் நடித்து முடித்த நிலையில் தொடர்ந்து பத்திரிக்கைகளில் பேட்டி கொடுத்தவர் பின்னர் அதைக் கடைப்பிடிக்கவில்லை.

அவ்வளவு ஏன்? 2000க்குப் பின்னர் செயற்கைக்கோள் தொலைக்காட்சி முதல்நிலை ஊடகமாக வளர்ச்சியடைந்த பின்னர் அதில் பங்கெடுப்பதில் ராம்கி எந்த ஆர்வமும் காட்டவில்லை. இதனால் பல ஆண்டுகள் வாய்ப்பில்லாமல் முடங்கிக்கிடக்கும் நிலை ராம்கிக்கு ஏற்பட்டது.

ஒருநடிகனை, தமிழக மக்கள் கிராமத்து கதாபாத்திரத்தில் ஏற்றுக் கொண்டாலோ அல்லது ஆக்சன் வேடத்தில் ஏற்றுக் கொண்டாலோ எளிதில் கைவிட்டு விடமாட்டார்கள். எஸ்.திருநாவுக்கரசு அவர்களின் கதையில் உருவான மருதுபாண்டி சி செண்டர்வரை நன்கு ஓடிய படம். ஒரு வீரமிக்க கிராமத்து இளைஞனாக ராம்கியை மக்கள் ஏற்றுக் கொண்டார்கள். மனோஜ்குமார் இயக்கிய வெள்ளைய தேவன் படத்திலும் வீரமான கிராமத்து இளைஞன் வேடம்தான். ராம்கிக்கு அவருக்கு கிடைத்த வரவேற்பை தக்கவைக்கும் கலை கைகூடிவரவில்லை.

எத்தனை வேடங்களில் நடித்திருந்தாலும், ராம்கி என்ற உடன் நினைவுக்கு வருவது ஒரு துறுதுறுப்பான, துடுக்குத்தனமான இளைஞன்தான். சின்னப்பூவே மெல்லப்பேசு, பெண்புத்தி முன்புத்தி, பாஸ்மார்க் ஆகிய படங்களில் அதை சிறப்பாக பிரதிபலித்திருப்பார். ஆஹா என்ன பொருத்தம் படம் வரையிலும் கூட அந்த சார்ம் அவரிடம் இருந்தது. அந்த வேடத்தை அவரைவிட சிறப்பாக செய்யும் இளமையான ஆட்கள் வந்த உடன் அவர் இடம் பறிபோனது.

ராம்கிக்கு இருந்த இன்னொரு பிரச்சினை, அவருடன் நடிப்பவர்கள் அவரைவிட ஸ்கோர் செய்துவிடுவது. செந்தூரப்பூவேவில் விஜயகாந்த், விஜயலலிதா, கேயாரின் படங்களில் நடிக்கும் போது குஷ்பூ, ஊர்வசி. அவ்வளவாக பெர்பார்மன்ஸ் கொடுக்க இயலாத அருண்பாண்டியன் கூட "இணைந்த கைகள்" படத்தில் நடிக்கும்போது, ராம்கியைவிட அதிக கவன ஈர்ப்பு பெற்றார்.

ராம்கி நடிக்கவந்த புதிதில் ரஜினி, கமல், விஜயகாந்த் எல்லோரும் ரசிகர்களை கவரும் வயதில் இருந்தார்கள். அவர்களுக்குப் .போகத்தான் மற்றவர்களுக்கு. ஓரளவு தாக்குப்பிடித்து வளர்ந்துவந்த நிலையில் ஒராண்டிற்குப் படங்கள் இல்லாமல் போனது பெரிய இழப்பு ராம்கிக்கு. மீண்டும் திரும்பிவந்தபோது, அஜீத், விஜய் என ரசிகர்களை கவரும் அடுத்த செட் ஆட்கள் வந்துவிட்டார்கள். முந்தைய தலைமுறையோடு போட்டிபோட்டு ரசிகர்களை கவரும் அளவிற்கு ராம்கியிடம் பெர்பார்மன்ஸ் இல்லை. அடுத்த தலைமுறையோடு போட்டி போட வயது தடையாகி விட்டது.

பிரியாணி படத்தில் ராம்கியைப் பார்த்தவர்கள் ஆள் இன்னும் அப்படியே இருக்கிறாரே என்று ஆச்சரியப் பட்டார்கள். 50 வயதுக்கு மேல் ஆகியும் இன்னும் நாயகன் வேடத்துக்கு பொருத்தமான ஒரு உடலமைப்புடன்தான் இருக்கிறார். நாயகனாக இல்லாவிட்டாலும் நல்ல துணை கதாபாத்திரங்களில் நடித்து தன்னை நிரூபிக்கலாம் சரியான மக்கள் தொடர்பு பணியினை மேற்கொண்டால். ○

மெட்ராஸ்

கருப்பு வெள்ளை நீலம்

தமிழ்த் திரைப்படங்கள் குறித்து எனக்கு எப்பொழுதும் பெரிய வருத்தங்கள் இருந்ததில்லை; ஏனெனில், அதன் படைப்பாளிகள் குறித்து என்னிடம் எதிர்பார்ப்புகள் எவையும் இருந்ததில்லை. தமிழ்த் திரைப்படங்கள் மிகச் சாதாரணமான, யோசிப்பதற்கு மலிவான கதையோட்டங்களையும், காட்சியமைப்புகளையும், முரட்டுத்தோலுக்கான உணர்வுகளையும் கொண்டிருப்பவை என்பது தான் எனது அபிப்பிராயம். தனது குலக்குறிகளின் மீது வெறி கொண்டலையும் குடியினங்களின் முட்டாள்தனத்தை விடவும் மேம்பட்ட அரசியல் எதுவும் அத்திரைப்படங்களில் இல்லை என்பதும் எனது அசைக்க முடியாத நம்பிக்கை. ஆனால், அவ்வூடகம் அற்புதமான பேச்சுத்திறனை உடையது என்றும், அதன் பேச்சு ஒரே .நேரத்தில் பன்முகத்தளங்களில் செயல்படக் கூடிய ஆற்றல் வாய்ந்தது என்பதும், வேறெந்த ஊடகப் பேச்சையும் விட அதீதக் கற்பனைச் சுதந்திரம் உடையது என்பதும் என் அனுபவம். அதனாலேயே கூட தமிழ்த் திரைப்படங்கள் மீது எனக்குப் பெரிய ஈடுபாடு இருந்ததில்லை.

இரஞ்சித்தின் ‘மெட்ராஸ்’ திரைப்படம் எனது நெடு நாள் அபிப்பிராயத்தை மாற்றிக் கொள்ளலாம் என்று நினைக்க வைத்திருக்கிறது. அவருடைய ‘அட்டைக் கத்தி’ படத்தை பார்த்து விட்டு, அதன் சிற்சில இடங்களிலான புதுவகைக் கதை சொல்லலில் ஆச்சரியப்பட்டு நண்பர்களிடம் சொல்லியிருக்கிறேன். அதன் பின் ஒரு முறை அலைபேசியில் இரஞ்சித்திடமும் பேசியிருக்கிறேன். ரொம்பவும் சம்பிரதாயமான பேச்சு தான். அவருக்கு அயோத்திதாசரை தெரிந்திருந்தது. மேலும் அவர் ஓவியர் சந்ருவின் மாணவர். அதற்கப்புறம் இப்பொழுது ‘மெட்ராஸ்’ படத்தில் தான் அவரை மீண்டும் பார்த்தேன்; இந்த முறை இன்னும் தைரியமான படைப்பாளியாக!

மெட்ராஸ் மிக வெளிப்படையாக கட்சி அரசியலைப் பற்றி பேசக்கூடிய ஒரு படம். ஐம்பது வருட தமிழக அரசியல் அதிகாரத்தை தங்களுக்குள்ளேயே பகிர்ந்து கொண்டிருக்கக்கூடிய திராவிடக் கட்சிகளின் அரசியலை, அதன் உணர்வுபூர்வமான, வஞ்சிக்கப்பட்ட தொண்டர்களின் பார்வையில் கேள்விக்குட்படுத்தும் திரைப்படம். யதார்த்தத்தில் இவ்வாறு எழுப்பப்படும்

கேள்விகள் மேலோட்டமான பார்வைக்கு சமநிலையற்ற அரசியல் அதிகாரம், வஞ்சகம், கட்டற்ற வன்முறை, வெளித்தெரியும் படியான பொருளாதார ஏற்றத்தாழ்வு என்பது போலத் தோன்றினாலும், இன்னும் அடியாளத்தில், அழிந்து கொண்டிருக்கும் சகோதரத்துவம் குறித்த அலறலையும், இறுதியாக மிச்சமிருக்கிற கலைக்கான வேட்கையையும் கொண்டிருக்கிறது என்பது தான் அதன் வெற்றியாக இருக்கிறது.

மெட்ராஸ் திரைப்படத்தின் கதையை மிக எளிமையாக இப்படிச் சொல்லலாம். இரு அரசியல் கட்சியினரிடையே குறிப்பிட்டவொரு சுவரில் விளம்பரம் எழுதுவது குறித்து மோதல் ஏற்படுகிறது. இந்த மோதல் இரண்டு தலைமுறையாக பல்வேறு உயிர்களைப் பலிவாங்கியிருக்கிறது. ஒரு முறை அச்சுவர் இருக்கும் குடியிருப்புவாசிகள் தாங்கள் பலிகடா ஆக்கப்படுவதை உணர்ந்து அச்சுவரில் சமூக மேம்பாட்டிற்கான வாசகங்களை எழுதி அரசியல் கட்சிகளை அங்கிருந்து துரத்துகிறார்கள். இத்தனை எளிமையான, நாடகத்தன்மைகள் நிரம்பிய கதையில் தமிழகத்தின் ஐம்பதாண்டு அரசியல் விமர்சனத்திற்கு உட்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது என்பது தான் முக்கியம்.

1. அந்தச் சுவர் பிரம்மாண்டமான படுதா போல இருக்கிறது. அதில், நானே தான் 'அரசாங்கம்' என்று அறிவித்துக் கொண்ட, உயிர்த்தியாகம் செய்த கழகத் தலைவரின் மார்பளவு ஓவியம் வரையப்பட்டிருக்கிறது. அவருக்கு 'அடங்காச் சிங்கம்' என்று பட்டமும் வழங்கப்பட்டிருக்கிறது. புதர் போல் மண்டிய 'தமிழ்' மீசையை வைத்திருக்கிறார் அவர். அந்த அடங்காச் சிங்கத்தின் ஓவியம் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக சுவரோடு சுவராய் புனிதத்துவம் அடையத் தொடங்குகிறது; அமானுஷ்ய மரணங்களை அச்சுவரின் கதையாகக் கட்டுகிறார்கள். (அச்சுவர் பேய்ச்சுவர் என்றோ சாமிச்சுவர் என்றோ ஒரு தமிழ்த் திரைப்பட படைப்பாளி நம்பவில்லை என்பது எவ்வளவு ஆசுவாசத்தைத் தருகிறது!) அச்சுவர் நாளடைவில் தவிர்க்கமுடியாத, காப்பாற்றப்படவேண்டிய, அதிகாரத்தையும் செல்வாக்கையும் குறித்து நிற்கிற குலக்குறித்தன்மையை அடையத் தொடங்குகிறது. மிகத் தெளிவாக அது 'அதிகாரத்தின்' அடையாளமாகவே கழகத்தினரால் முன்வைக்கப்படுகிறது.

இது போல் பண்பாட்டுப் புனிதம் ஏற்றப்பட்ட சடப்பொருட்களின் தோற்றம் திராவிட அரசியலின் இன்றியமையாத அத்தியாயங்களுள் ஒன்று. தமிழகத்தின் ஆட்சியதிகாரத்தை கைப்பற்றிய இருபதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில், அவ்வதிகாரத்தை தக்க வைப்பதற்கான அடிப்படையான உத்திகளில் ஒன்றாக, நிலக்காட்சியை மாற்றியமைத்தல் என்பதை அவர்கள் மேற்கொள்ளத் தொடங்கினர். புதிய குடியிருப்புகளை தத்தமது பெயர்களில் உருவாக்குதல், பழைய குடியிருப்புகளில் பேருந்து நிலையங்கள், பொதுச் சந்தைகள் போன்ற நவீன வசதிகளுக்கும், மாவட்டங்களுக்கும், அரசு அலுவலகங்களுக்கும் தங்களது தலைவர்களின் பெயர்களைச் சூட்டுதல், வாய்ப்பிருந்த அனைத்து சந்திகளிலும் தத்தம் தலைவர்களின் கல்லுருவங்களை நிறுவுதல் என்று தமிழக நிலப்பரப்பைப் புதிய வகையில் ஒழுங்குபடுத்தும் வேலையைத் துரிதமாகச் செய்தனர். இதனால், அறிவுப்புப் பலகைகளும், கல்லுருவங்களும் பண்பாட்டுப் புனிதத்துவத்தை அடைந்து, குறியீடுகளாக உருமாறி, வழிபடும் இடங்களாகவும், மோதலின் போது சிதைபடும் இடங்களாகவும் மாறின. மேலும், சுவர்கள், சாதியத்தைக் கடைபிடிப்பதன் அடையாளம் என்பதற்கு சமய வேறுபாடுகளற்ற வடக்கன்குள 'ட்ரெளசர் ஆலயத்திலிருந்து' உத்தபுர 'சாதிச்சுவர்' வரைக்கும் ஏராளமான எடுத்துக்காட்டுகள் தமிழகத்தில் உண்டு.

பலதெய்வ இந்துக் கடவுள்களின் யோக்கியதையை அலசத்தொடங்கி, கடவுள் மறுப்பிற்கு வந்து சேர்ந்த திராவிட இயக்கங்கள், அதற்கு மாற்றாக வழிபடத் தொடங்கிய குலக்குறியடையாளங்களின் வகைமாதிரியாகவே அந்தச்சுவர் நின்று கொண்டிருக்கிறது. திரைப்படத்தில் முன்வைக்கப்படும் சிக்கல், அந்தச்சுவரை எக்குலம் ஆக்கிரமிப்பது என்பது மட்டுமல்ல, அந்தச்சுவர் சமூகத்தின் கீழ் அடுக்குகளில் வாழ்பவர்களால் நிர்மாணிக்கப்பட்டது என்பதால், அதனைப் பாதுகாக்க வேண்டிய பொறுப்பை தார்மீகமாய் உணர அவர்கள் பழக்கப்பட்டிருக்கிறார்கள் என்பதும் தான். தமிழ் நிலத்தின் பூர்வீகக் குடிகள் இந்த ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் தான் என்றும், அதனால், தமிழ்ப் பண்பாடு, மொழி, அடையாளம் போன்ற அனைத்தையும் கட்டிக் காக்க வேண்டிய, பூஜிக்க வேண்டிய கடப்பாடு அவர்களுக்கே உள்ளது என்ற கோஷத்தையும் இந்த இடத்தில் நாம் ஞாபகத்தில் கொள்ள வேண்டியது அவசியம்.

2. நியூயார்க் நகரில் வாழும் ஆப்பிரிக்க அமெரிக்கர்களின் குடியிருப்பான 'ஹார்லம்'ன் சாயலைக் கொண்டதாய் அந்த வடசென்னைக் குடியிருப்பு காட்டப்பட்டிருக்கிறது. அங்குமிங்குமாய், நவீன இருசக்கர மிதிவண்டிகளில் படமெங்கும் திரிந்து கொண்டிருக்கும், மேற்கத்திய நடனத்தையும் சாவு வீட்டின் பறையாட்டத்தையும் ஆடிய படியிருக்கும் அந்த இளைஞர்கள் 'ஹார்லம்' சாயலை வலுப்படுத்தியபடியே இருக்கிறார்கள். கூடைப்பந்திற்குப் பதிலாக கால்பந்து விளையாடுகிறார்கள். இருசக்கர வாகனங்களில் பறக்கிறார்கள். புறாக்கூண்டு போன்ற குடியிருப்பு பகலெல்லாம் இரைச்சலாகவும், இரவுகளில் மயான அமைதியோடும் காட்சி தருகிறது. எதிர்பாராத வளைவுகளில் காதலர்கள் நெருக்கமாய் பேசிக்கொண்டிருக்கிறார்கள். கடைவாசல்களில், விளையாட்டு மைதானங்களில் இளைஞர்கள் கூட்டம் கூட்டமாய் நின்று கலகலத்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

காவல்துறையினரின் வன்முறையால் சற்றே சித்தம் கலங்கிப் போன, ஆங்கிலப்புலமை வாய்ந்த ஜானியும், கழக அரசியலின் களேபரங்களுக்கு இடையில் தலித் அரசியல் பேசிக்கொண்டிருக்கும் 'கட்சிக்காரரும்' 'ஹார்லெம்' வாசனையை இன்னும் அதிகப்படுத்துகிறார்கள். அங்கிருக்கும் மக்களில் பலரும் (குறிப்பாக இளைஞர்கள்) செய்வதற்கு ஏதுமின்றி சும்மா இருக்கிறார்கள்; கதாநாயகனைப் போல் ஒரு சிலர், படித்து, நல்ல வேலையில் இருக்கிறார்கள்; இன்னும் ஒரு சிலர், அரசியல் கட்சிகளின் முழு நேரப் பணியாளர்களாக இருக்கிறார்கள்.

அக்குடியிருப்பில், அந்தப் பிரச்சினையான சுவர் குறித்து குழப்பமான உணர்வுகளே வெளிப்படுகின்றன. கழகங்களின் தொண்டர்கள் அதனைத் தங்களது தலைவர்களின் பெருமிதமாக உணர்கிறார்கள்; சாதாரண ஜனங்களுக்கு

அது இனந்தெரியாத சக்திகளைக் கொண்டுள்ள 'துடியான' சுவர்; விரல் விட்டு எண்ணக்கூடிய ஒரு சில இளைஞர்களுக்கு அது அநியாய களப்பலி வாங்கிய அடக்குமுறைச் சின்னமாக இருக்கிறது. ஒரு சுவர், ஒரு பிரிவினருக்கு அதிகாரத்தின் அடையாளமாகவும், வேறு சிலருக்கு பலி மேடையாகவும் தெரிவது தான் மெட்ராஸின் முரணாக முற்றத் தொடங்குகிறது.

3. திரைப்படம் கட்டமைக்கும் இரு வேறு சமூகப் பிரிவுகள் தீர்க்கமான எதிரும் புதிருமான அடையாளங்களைக் கொண்டுள்ளன. சுவர் இருக்கும் குடியிருப்பும், கழகத் தலைவர்களின் வாழிடமும் எண்ணிக்கையற்ற வேறுபாடு களுடன் கட்டப்பட்டிருக்கின்றன. கழகத் தலைவர்களது வீட்டு உணவு மேஜையின் விஸ்தாரமே காட்சியை நிரப்புகிற அளவுக்கு இருக்கிறது; அவர்களது வாகனங்களும் அதே போல் விசாலமானவை. அவர்கள் தமிழகத்தின் இயற்கை வளங்களை (கனிம வளங்களையும், வன வளங்களையும்) வெட்டி விற்கும் தொழிலைச் செய்கிறவர்களாக இருக் கிறார்கள். வெள்ளைச் சட்டையை சீருடை போல அணிந்து கொண்டிருக்கிறார்கள். அவர்களது ஆணவம், ஊத்தைப் பல்லில் சிக்கிக் கொண்ட கறித்துணுக்குகளைக் குத்தி எடுப்பதற்கான குச்சியைத் தேடி அவ்வீட்டுப் பெண்களை நாலாபுறமும் சிதறி ஓட வைக்கிறது. அவர்களது வீடுகளில் ஏராளமான நாற்காலிகள் இருந்தாலும் அனைத்தும் ஆட்கள் உட்கார்வதற்கான வாய்ப்புகளை இழந்து சிலையாய் இருக் கின்றன. தங்கள் முன்னே நின்று பேசுவது, உட்கார்ந்து பேசுவது, கை நீட்டி பேசுவது என்று ஒவ்வொன்றிற்கும் ஆயிரம் அர்த்தங்களைக் கற்பித்துக் கொண்டு அவர்கள் அவஸ்தையில் நெளிகிறவர்களாக இருக்கிறார்கள். அவர்கள் அபூர்வமாய் சிரிக்கிறார்கள் அல்லது சிரிக்கவே இல்லை.

இதற்கு எதிர் திசையில் குடியிருப்பு வீடுகளின் பெண்கள் ஆளுமை நிரம்பியவர்களாய் சித்தரிக்கப்படுகிறார்கள். கதாநாயகனின் காதலை, அவனது தாயும் காதலியும் திட்டமிடுகிறார்கள்; 'கட்சிக்காரர்' தோசை சுட்டு வந்து மகளின் தட்டில் போட்டுச் செல்கிறார். மனைவிகள் கணவன் மாரை அடக்கிப் பேசுகிறார்கள். இதையெல்லாம் விட இக்குடியிருப்புகளைச் சார்ந்தவர்கள் தமிழ்த் திரைப்படங்கள் சொல்லி வைத்துள்ள வகைமாதிரிகளைப் போல் அல்லாமல் வேறு மாதிரியான நடத்தைகளைக் கொண்டவர்களாக இருக்கிறார்கள்.

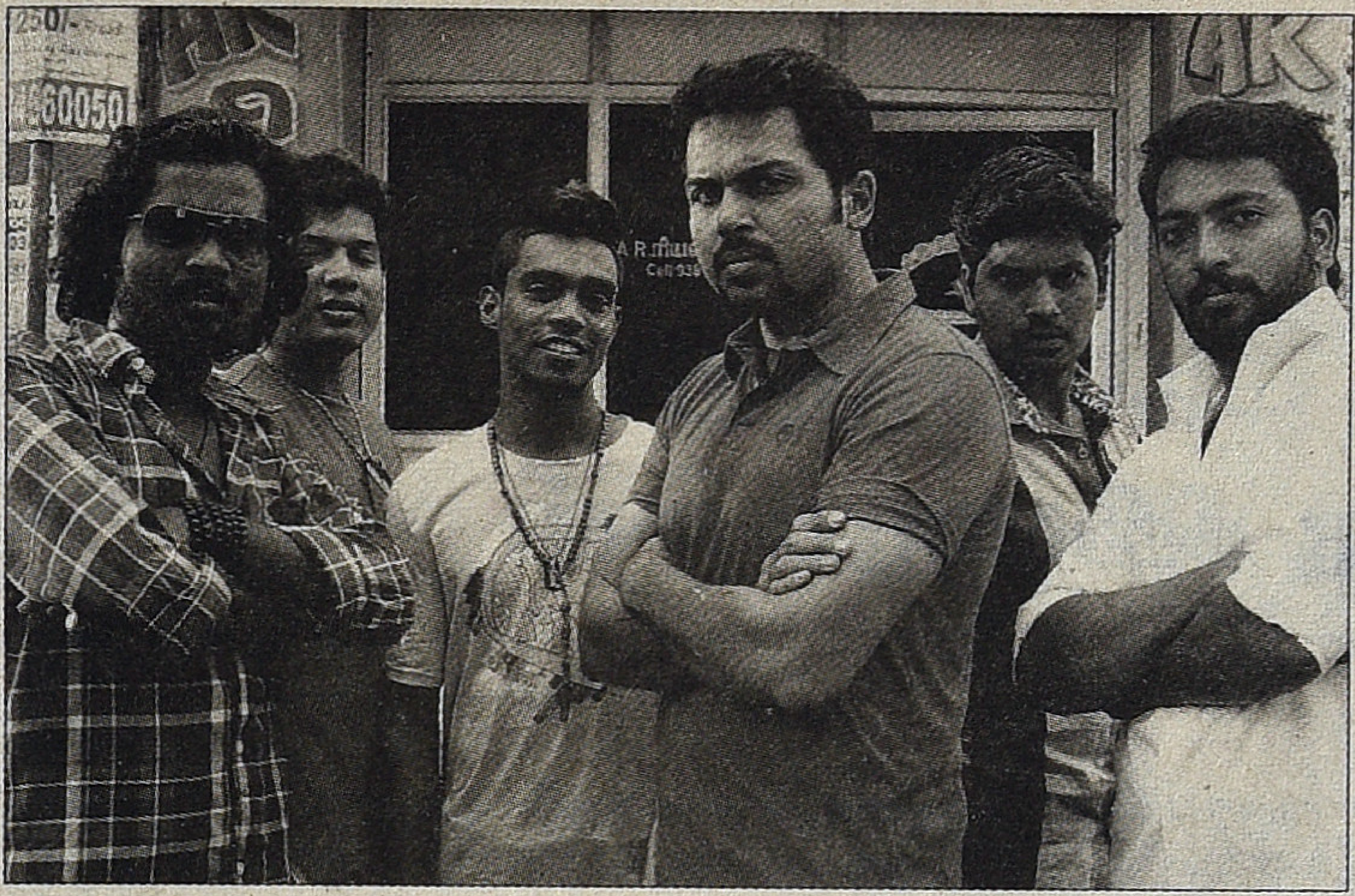
கோபத்தில் அடுக்களையில் பாத்திரங்களை உருட்டி விட்டால் வழக்கமாய் மனைவியை ஓங்கி அறைந்து விடும் கணவன், இந்தப் படத்தில் அடுக்களைக்குள் பாய்ந்து சென்று பதறி நிற்கும் அவளை அணைத்து, கொஞ்சி சமாதானப் படுத்துகிறான்; குழந்தை பார்த்துக் கொண்டிருக்க, கணவனும் மனைவியும் சல்லாபிக்கிறார்கள்; இதனை அதைக் குழந்தையே பக்கத்து வீட்டு மாமாவிடம் போட்டுக் கொடுக்கிறது; மகனும் காதலியும் முத்தமிட்டதை பார்க்க நேருகிற அம்மா, தான் தவறுதலாய் அங்கு வர நேர்ந்ததாய் தலையிலடித்துக் கொண்டு வெளியேறுகிறாள்; தங்களுக்குள் ஒருவருக்கொருவர் பற்றி காதல் போன்றதெல்லாம் ஆரம்பத்தில் வரவேயில்லை என்று காதலர்கள் ஒருவர் பற்றி ஒருவர் கொண்டிருக்கும் 'காதல் மயக்கத்தை' கலகலவென்று சிரித்தபடி துடைத்தெறிகிறார்கள்; அதன் பின்பும் அவர்கள் காதல் உயிரோடே இருக்கிறது. இது போல், தமிழ்த் திரைப்படங்கள் காதல் குறித்து கட்டி வைத்துள்ள அத்தனை பூடகங்களையும் சிதைத்து விட்டு, இன்னும் வெளிப்படையான, இயல்பான, நாடகத்தன்மை களற்ற அழகோடு கூடிய இன்னொரு காதலை இப்படம் சித்தரிக்கிறது. இக்காதலில் பெண்கள் தீர்மானிக்கிறவர்களாக இருக்கிறார்கள்.

4. அந்தச் சுவரை மையமாகக் கொண்டு பின்னப்பட்ட முரண், கொஞ்சம் கொஞ்சமாக வாழ்க்கை பற்றிய புரிதல்கள் குறித்த முரணாகவும், ஆண் பெண் உறவு குறித்த முரணாகவும் வளர்ச்சியடையும் போது, மொத்த படமும் இரு வேறு சித்தாந்தங்களின் முரணாக மாறி நிற்கிறது. அரசியல் அதிகாரத்தைத் தக்க வைப்பதற்காக முனைந்து நிற்கும் இரு பிரிவினர் முதலிலிருந்தே ஒரு பக்கமாகத் தான் நின்று கொண்டிருக்கிறார்கள் என்பதும் அவர்களிடமிருந்து வேறுபட்டு நிற்கிற குடியிருப்பு வாசிகள் தங்களுக்கான அரசியலைத் தேடி அலைந்து கொண்டிருக்கிறார்கள் என்பதும் 'அன்பு' சிதைக்கப்படுகையில் வெட்டவெளிச்சமாகிறது. இதற்கப்புறமாக மொத்தத் திரைப்படமும் வேறு வகையான உரையாடலொன்றை தனக்குள்ளேயே கட்டமைக்கத் தொடங்குகிறது.

தங்களுக்கான அரசியலை வெளிப்படுத்த வாய்ப்பில்லாமல், மற்றவர்களின் (கழகத்தினரின்) அரசியலையே செய்து கொண்டிருக்க வேண்டிய நிர்பந்தத்திலிருக்கும் குடியிருப்புவாசிகள், கட்டக்கடைசியாய் தங்களது 'அன்பைக் கூட' கழகத்தினர் வஞ்சகமாய் கொன்றது அறிந்து, அதற்கான எதிர்வினையாற்ற வழியின்றி தவிக்கும் பொழுது 'கலையும்' 'கட்சிக்காரரும்' தான் அவர்களுக்கான வழியைக் காட்டுகிறார்கள்.

5. 'ஹார்லம்' போல் தோற்றமளிக்கும் அந்தக் குடியிருப்பு வாசிகளின் பிரதிநிதியாக ஆரம்பத்திலிருந்தே 'காளி' என்ற கதாபாத்திரம் தான் காட்டப்படுகிறது. 'இது என் இடம்' என்று படத்திலேயே பேசக்கூடிய வாய்ப்பும் அதற்குத் தான் தரப்படுகிறது. 'அன்பு' என்ற கதாபாத்திரம் பேசும் அளவிற்கான அரசியல் தெளிவு காளிக்கு இல்லை; நட்பு என்றால் எவ்வளவு தூரம் என்பதையும் 'அன்பு' மூலமே காளி தெரிந்து கொள்கிறான். தனது கண்மண் தெரியாத கோபத்தினால் சாதாரண பேச்சுவார்த்தை கொலைப்பழியில் வந்து முடிகிற போதும், அப்பழியில் 'அன்பு' அழிந்து போகும் போதும் காளி நிலை குலைந்து போகிறான். காளிக்கு பெண்கள் பற்றிய கூச்சம் இருக்கிறது; சுவர் பற்றி சொல்லப்படும் கட்டுக்கதைகளை சாதாரணமாக அவன் நம்பவில்லை என்றாலும், நடு இரவில், உயிருக்கு ஆபத்து நிலவும் சூழலில், தனது வாகனம் சுவருக்கு அருகில் நின்று போகையில் அவன் அடையும் கிலி இயல்பானதாக இருக்கிறது. அன்பு போன்ற கதாபாத்திரங்கள் தங்களின் மீது காட்டும் அக்கறையை வடசென்னைவாசிகள் நெகிழ்ச்சி யான ஒவ்வொரு தருணத்திலும் நினைத்து நினைத்து மருகுகிறார்கள். தாங்கள் செய்ய வேண்டியது என்ன என்ற கேள்விக்கு அவர்களால் தெளிவான ஒரு பதிலைச் சொல்ல முடியவில்லை. எது தங்களுக்குப் பிடிக்கும், 'அன்பா' 'கலையா'? என்ற கேள்வி அவர்களைத் தொடர்ந்து துன்புறுத்துகிறது.

6. மொத்த படத்திலும் எனக்கு மிகவும் பிடித்த, வேறு வேறு உரையாடல்களுக்கான சாத்தியங்களை உருவாக்கிய காட்சி, காளியும் கலையும் கடற்கரையில் ஓர் இரவில் அமர்ந்து பேசிக்கொள்ளும் காட்சி தான். ஒட்டுமொத்தப் படத்தின் சிக்கலையும் அந்தக் காட்சி தனக்குள்ளே



விவாதிப்பதாக உருவாக்கப்பட்டிருப்பதற்கு இரஞ்சித்தை நான் பாராட்ட விரும்புகிறேன்.

காளி, கலையிடம் தன்னை அவளுக்கு எவ்வளவு பிடிக்கும் என்று கேட்க, விரலிடுக்கைக் காட்டி 'இத்துனூண்டு' என்று சொல்வதில் அந்தக் காட்சி ஆரம்பிக்கிறது. (வழக்கமாய் இந்தக் கேள்விக்கு நமது தமிழ் நடிகைகள் ஆகாயத்தையும் கடலையும் தான் காட்டி நமக்குப் பழக்கம். 'கடலினும் ஆழமானது, ஆகாயத்தினும் விரிந்தது நம் காதல்' என்பது சங்க காலத்திலிருந்து தமிழ் மரபு.) அதன் பின், காளி தனக்குக் கலையின் மீது காதல் உண்டான தருணத்தை காவியத்தன்மையோடு விவரிக்க, கலை அதனை கலகலவென சிரித்து 'போடா பைத்தியம்' என்பது போல கலைத்துப் போடுகிறாள். இதைக் கேட்டு காளி அடையும் வெட்கம் தமிழ்க் கதாநாயகர்களுக்கு ரொம்ப புதுசு. அதன் பின்பு, காளியின் அம்மா கலையிடம் காதல் தூது வந்ததால் தான் கலைக்கு காதல் வந்தது என்ற செய்தி காதல் குறித்தும் 'அம்மா' குறித்தும் தமிழ்த் திரைப்படங்கள் உருவாக்கி வைத்துள்ள அத்தனை அழகுகளையும் குலைத்துப் போடுகிறது. தன்னைச் சுற்றிலும் எத்துனை அற்புதமான மனிதர்கள் என்று நெகிழ்ந்து போகிற தருணத்தில் 'அன்பு' அழிக்கப்பட்டது ஞாபகத்துக்கு வந்து காளியை மீண்டும் வெறி கொண்டவனாய் மாற்ற (அதாவது அச்சு அசல் தமிழ்க் கதா நாயகனாய் மாற்ற), இந்தச் சிக்கலிலிருந்து காளியை மீட்டெடுக்க கேட்கப்படும் கேள்வி, கருத்தாக்கக் கேள்வியாக மாறி, காவியக் குணத்தை அடைவதுடன் மொத்தத் திரைப்பட்த்தையும் வேறொரு கதையாடலுக்குள் இட்டுச் சென்றுவிடுகிறது.

அன்பா கலையா எது உனது பாதையாக இருக்கமுடியும் என்று கேட்கப்படும் கேள்விக்கு அவ்வளவு எளிதாக யாராலும் பதில் சொல்ல முடிவதில்லை. அன்பு என்பது 'மக்களை நேசிக்கும் ஒடுக்கப்பட்ட சமூகத்தின் அரசியல்' என்று திரைப்படம் சொல்வதைப் புரிந்து கொண்டால், கலை என்பதை அம்பேத்கார் தொகுதிகள் படிக்கும் கட்சிக்காரரால் பெற்று வளர்க்கப்பட்டது என்பதைப் புரிந்து கொண்டால், வடசென்னைவாசிகள் மட்டுமல்ல, ஒட்டு மொத்தத் தமிழகத்தின் ஒடுக்கப்பட்ட சனங்களும் குழம்பித் தவிக்கும் கேள்வியாக அது உருமாறுவதை உணரலாம்.

திராவிட இயக்கங்களுக்கு நாங்கள் எங்களின் 'அன்பை' அரசியாலாக அனுப்பி வைத்தோம்; அது எங்களின் அன்பிற்கு வஞ்சகத்தை பதிலாய் தந்தது. வஞ்சகத்தை வேரறுக்கும் அரசியலைச் செய்வதா அல்லது கலையையே உயிர் மூச்சாகக் கொள்வதா என்பது தான் மெட்ராஸ் திரைப்படம் வாயிலாய் முன்வைக்கப்படுகிற விவாதம் என்று நினைக்கிறேன்.

'மேரி'யோடு வாழ்ந்து காட்டும் அரசியல் பேசும் 'அன்பு'; கழகத் தலைவர்களின் பெயர்கள் 'மாரி', 'கண்ணன்'; ஆங்கிலப் புலமை வாய்ந்த, பைத்தியமாக்கப்பட்ட 'ஜானி'; 'கட்சிக்காரரின்' மகள் 'கலை'; வடசென்னை கதாபாத்திரமான 'காளி' என்று கதாபாத்திரங்களின் பெயர்கள் உருவாக்கும் வேறு வேறு உரையாடல்களைக் கவனிக்க முடிந்தால் இந்தப் படத்தைத் திரும்பவும் ஒரு முறை பார்க்கலாம்.

7. இறுதியாக மெட்ராஸ் திரைப்படம் அன்பா கலையா என்ற கேள்விக்கு இரண்டு முடிவுகளைச் சொல்கிறது. ஒன்று, கலை தான் என்று முடிவெடுக்கையில் நிகழும் காட்சி நீல நிறம் விசிறப்பட்டு, தொடர்ந்து பல்வேறு நிறங்களால் தனது பழைய அடையாளத்தை இழந்த அந்தச் சுவர், தன் முன்னே நிகழும் கொண்டாட்ட மன நிலைக்கான வண்ணப் பின்புற படுதாவாக மட்டுமே நிற்கும் காட்சியோடு ஒரு வகைப் படம் முடிந்து போகிறது. இன்னும் ஒருபடி மேலே போய், மேரி, திராவிட வண்ணத்தை கழகங்களின் வெள்ளைச் சட்டைகளில் வீசும் போது காட்சி உறைந்து போகிறது.

ஆனால், உயிர் வாழ்வதற்கான நெருக்கடி உருவாகும் போது, அவனை கையமர்த்தி வைத்திருந்த கலையே கூட, 'நீ என்ன தப்பா செய்ற?' என்று கேட்டு, தமிழ்த் திரைப்பட பழிவாங்கலைச் செய்ய அனுப்பி வைக்கிறது. எல்லாம் முடிந்த பின்பு, வடசென்னைவாசிகள் 'அன்பு' வழியை 'கலை'யோடு இணைந்து மேற்கொள்வதாக்க் காட்டுகிறது.

யதார்த்தவாதப் படம் என்றால், அந்தக் கடற்கரைக் காட்சியில் கேட்கப்படும் பதிலளிக்கமுடியாதக் கேள்வியோடு நிறைவு பெற்றிருக்கும்; காவியக் குணமுடைய படம் என்றால், சுவருக்கு வண்ணங்களை இறைக்கும் காட்சியோடு முடிவிற்கு வந்திருக்கும்; இதை அரசியல் படம் என்று இரஞ்சித் முடிவு செய்திருக்க வேண்டும், அதனால் தான் அம்பேத்கரும், அயோத்திதாசரும், இரட்டைமலை சீனிவாசனும் நிரம்பியிருக்கும் அந்த பாலர் பள்ளியில் படம் வணக்கம் சொல்கிறது.

இந்தப் படம் நம்பிக்கைகளை வாரி வழங்கிய படம் என்று நான் சொல்ல விரும்புகிறேன். திரைப்பட மொழி குறித்த அக்கறையை இது அகலப்படுத்தியிருக்கிறது. தனக்கான அரசியலையும், அதனைத் தான் அடைந்த முறையினையும் வெளிப்படுத்தும் கலைப்படைப்பாக உருவாகியுள்ளது. சம கால சமூக ஒழுங்கமைப்புகளின் மீதும், அழகியலின் மீதும் அது எழுப்புகிற கேள்விகள் அவசியமானவை, விவாதிக்க வேண்டியவை என்று நினைக்கிறேன். அது மாற்றாக முன்வைக்கும் அழகியலை என்னால் ரசிக்க முடிகிறது. இரஞ்சித்திற்கும் அவரோடு இணைந்து இதனை சாத்திய மாக்கிய அத்தனை நண்பர்களுக்கும் என் நன்றி.

கத்தி:

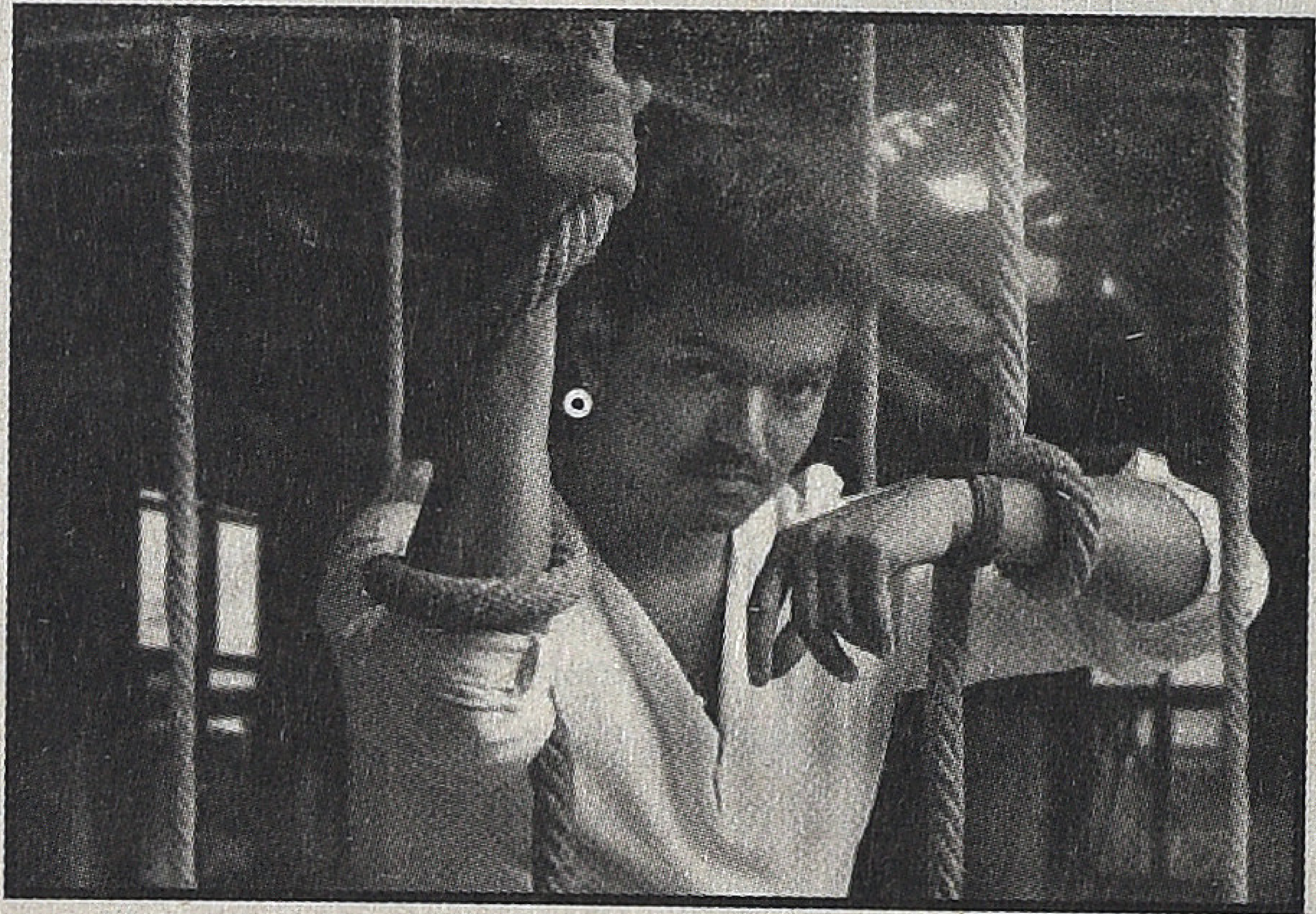
போலி ஆயுதத்தின் வெற்று இரைச்சல்

உலகமயமாக்க காலகட்டத்திற்குப் பிறகு இங்கு சந்தைப் படுத்துதலின் தந்திரங்களும் நுட்பங்களும் இன்னமும் கூர்மை பெற்றுள்ளன.

வாடிக்கையாளர்களை தாழ்வுணர்வில் அமிழ்த்தியும் பொறாமைப்பட வைத்தும் நெகிழ வைத்தும் உணர்ச்சி வசப்பட வைத்தும் ஆசையை காட்டியும் வணிக வெற்றியைப் பெறும் நுகர்வுக் கலாச்சார உத்திகள் அதன் உச்சத்தை அடைந்துள்ளன. அடித்தட்டு மக்களின் வாழ்வியல் பிரச்சினைகள், முதலாளித்துவமும் அதிகார வர்க்கமும் ஆதாய அரசியலும் அச்சமூகத்தின் மீது நிகழ்த்தும் கூட்டு வன் கலவிகள், சாதியக் கொடுமைகள், உழைப்புச் சுரண்டல்கள் போன்ற சமூகப் பிரச்சினைகளைப் பற்றி உரையாடுவதற்கும் கூட சந்தை மதிப்பும் வணிக ஆதாயமும் உள்ளன. தமிழ் சினிமா இந்த கச்சாப் பொருளை நுட்பமாக கைப்பற்றியே பல ஆண்டுகள் ஆகி விட்டது.

சந்தைப்படுத்துவதை வெற்றிகரமாக செயல்படுத்துவதில் ஒரு முக்கியமான விஷயம், ஒரு வர்த்தக்குறியின் படிமத்தை வலுவானதாகவும் நிலையானதாகவும் நம்பகத்தன்மை யுடையவதாகவும நிறுவுவதும் பரப்புவதும்.

அறிந்தோ அறியாமலோ இந்த விஷயத்தை தமிழ் சினிமாவில் எம்.ஜி.ஆர் அவரது பயணத்தின் துவக்கத்திலிருந்தே மிகத் திறமையாக செயல்படுத்தினார். தன்னை ஏழைகளின் அவதார புருஷராகவும் பெண்களின் பாதுகாவலராகவும் எவ்வித குணக்கேடுகளும் அல்லாத கனவானாகவும் திரையில் சித்தரித்துக் கொண்டதை உண்மை என்றே மக்கள் நம்பினார்கள். இதன் மூலம்



அதிகாரத்தையும் கைப்பற்றி தன்னுடைய பிம்பத்தை பெரும்பாலும் எவ்வித சேதங்களும் அல்லாமல் கடைசி வரையிலும் பாதுகாத்துக் கொள்ள அவரால் முடிந்தது.

சினிமாவிற்கும் அரசியலுக்குமான இந்தப் பாலத்தில் வெற்றிகரமான பயணத்தை நிகழ்த்தின அவரின் உதாரணத்தை குறுகிய கால பகற்கனவுகளுடன் பின்பற்ற விரும்பிய பல நடிகர்கள் பாலத்தில் தடுக்கி படுகுழியில் விழுந்த உதாரணங்களையும் பார்க்கிறோம்.

இச்சமூகத்தின் பெரும்பான்மையான சதவீதம் அடித்தட்டு மற்றும் நடுத்தர வர்க்க மக்களைக் கொண்டிருப்பதால் தங்களின் வாடிக்கையாளர்களின் சராசரி மனநிலையை திருப்திப்படுத்தவும் சுகமாக சொறிந்து தருவதற்கு ஏற்றபடிதான் பெரும்பாலான தமிழ் சினிமாக்களின் கதையுருவாக்கங்களும் காட்சிகளும் அமைந்துள்ளன.

சாலையில் நொண்டிக் கொண்டே வரும் ஒரு ஏழைப் பெண்ணை காரில் வரும் பணக்கார இளைஞன் அகம்பாவத்தோடு இடித்து தள்ளி விட்டு திமிராகப் பேசுவதையும் அங்கு வரும் நாயகன் பணக்கார இளைஞனை தண்டித்து ஏழைப் பெண்ணைக் காப்பாற்றும் காட்சிகளை பல திரைப்படங்களில் பார்த்திருக்கிறோம்.

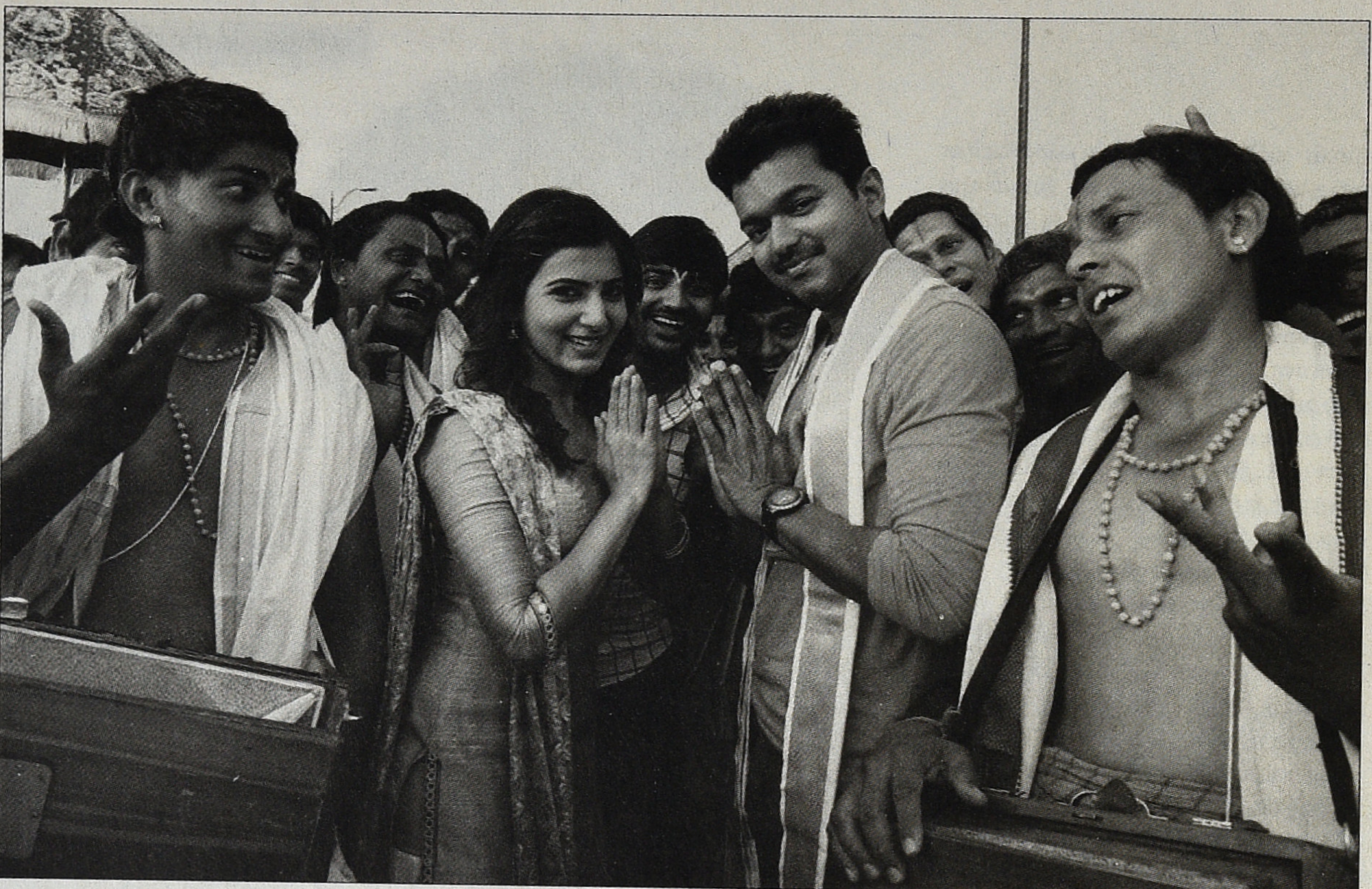
பணக்காரர்கள் என்றாலே கெட்டவர்கள், திமிர் பிடித்தவர்கள், சமூகக் கேடர்கள் எனும் பொதுமனநிலையின் பிம்பத்தை தமிழ் சினிமாவும் தொடர்ந்து எதிரொலித்துக் கொண்டிருக்கிறது. எல்லா சமூகத்திலும் எல்லா குணாதி சயங்களுடன் கூடிய கலவையில்தான் மனிதர்கள் இருப்பார்கள் என்கிற யதார்த்த உண்மையை மறைக்கிறது. ஏழைகள் நல்லவர்கள், பணக்காரர்கள் கெட்டவர்கள் என்கிற எளிமையான சூத்திரத்தை தொடர்ந்து நிறுவுகிறது. ஆனால் வர்க்க ரீதியாக கீழே இருப்பவர்கள் ஒரு புறம் பணக்காரர்களை பொறாமையுடன் திட்டிக் கொண்டே ஆனால் அடைய விரும்பும் இடம் எதுவென்று பார்த்தால் அது பணக்காரர்களின் இடமாகத்தான் இருக்கிறது. புரிந்து கொள்ளக்கூடிய மிக இயல்பான முரண்தான் இது.

அடித்தட்டு சமூகத்தை சேர்ந்த நாயகன் எதிர்ப்பதற்கு உயர்தட்டு சமூகத்தை சேர்ந்த ஒரு வில்லன் வேண்டும். திமிர்பிடித்த பண்ணையார்களை எதிர்க்கும் விவசாயி எம்.ஜி.ஆர் காலம் தொட்டே இந்த வடிவம் மாறவில்லை. இந்த 'வில்லன்' வடிவம் 'கார்ப்பரேட் கம்பெனி அதிபர்' என்கிற ஒற்றைத்தன்மை கொண்டதாக இருப்பதின்

மூலம் தமிழ் சினிமாவின் வழக்கமான கதையாடலில் இருந்து இம்மியும் பிசகாமல் பயணிக்கிறது, கத்தி திரைப்படம்.

வெகுஜன கதையாடலில் 'சமூகப் பிரச்சினைகளை' பற்றி உரையாடுவதாக பாவனை செய்யும் இந்த வடிவத்தில் மிகுபுனைவுத் தன்மையைக் கூட்டி நவீன பார்வையாளர்களுக்கு தன்னுடைய திரைப்படத்தை ஒரு கவர்ச்சிகரமான பொட்டலமாக தரும் பாணியை உருவாக்கி அதை வணிகரீதியாக வெற்றிகரமாக்கினவர் ஷங்கர். ஒரு வழக்கமான வெகுஜன திரைப்படத்தின் வார்ப்புருவை விட்டு விலகாமல் ஆனால் சமூகத்தின் முக்கியமான பிரச்சினை ஒன்றை தீவிரமான தொனியில் விவாதிப்பதாக பாவனை செய்யும் திரைப்படங்கள் இவை. முருகதாஸும் ஷங்கரின் நீட்சியாகத்தான் திகழ்கிறார் என்பதை அவரின் பெரும்பாலான திரைப்படங்கள் உணர்த்துகின்றன. உண்மையில் கீழ்தரமான மசாலா திரைப்படங்களை விட 'சமூகப் பிரச்சினையை உரையாடுவதான' மாயையை ஏற்படுத்தும் இந்த அதிநவீன மசாலாக்கள் ஆபத்தானவை.

ஒரு சமூகத்தின் பொதுமனம் சமகாலத்தில் நிகழும் ஊழல்களையும் சமூகப் பிரச்சினைகளின் ஊற்றுக் கண்களையும் மெல்ல அவதானித்த படியே இருக்கிறது. இதன் காரணங்கள் அச்சமூகத்தின் ஆழ்மனங்களில் மெல்ல மெல்ல படிந்த படியே இருக்கின்றன. அதிகாரத்தை எதிர்த்து உரையாட முடியாத இயலாமையின் காரணமாக இந்த அழுத்தங்கள் அடுக்கடுக்காக உள்ளூற உறைந்தபடியே இருக்கின்றன. ஏதாவது ஒரு வலுவான புரட்சிப்புயலின் ஒலியால் கச்சிதமாக தூண்டப்பட்டால் தொகுக்கப்பட்ட இந்த அழுத்தங்கள் இணைந்து ஒரே கணத்தில் வெடித்து விடும் நிலை ஏற்படலாம். அதிகாரத்தை தூக்கியெறிந்த மக்கள் புரட்சியெல்லாம் அப்படித்தான் உருவானதை சர்வதேச வரலாற்று முன்னுதாரணங்களோடு அறிய முடியும். ஆனால் துரதிர்ஷ்டமாக நம் சூழலில் அவ்வாறான முன்னுதாரணங்கள் பெரிதாக இல்லையென்பதால் தேர்தல் காலங்களில் மாத்திரமே ஒரு மௌன கோபமாக



இந்த அழுத்தங்கள் வெளிப்படுகின்றன. 'என்ன அநியாயம் சார்?' என்று பேருந்துப் பயணங்களின் போது நிகழும் அன்றாட உரையாடல்களில் மெல்ல மெல்ல கசிகின்றன.

சமூகப்பிரச்சினைகளைப் பற்றி உரையாடுவதாக பாவனை செய்யும் இது போன்ற திரைப்படங்களும் அந்த அழுத்தங்களை விடுவிக்கும் பணியைத்தான் செய்கின்றன. கொதிநிலையில் இருக்கும் ஒரு குக்கரின் மூடியைத் திறந்து விடுவது போல. தம்முடைய மனதின் கோபங்களுக்கான வடிகால்களை திரையில் சந்திக்கும் பார்வையாளன் தன்னை ஆசுவாசப்படுத்திக் கொள்வதன் மூலம் இந்த அழுத்தங்களிலிருந்து சற்று விடுபடுகிறான். பிரச்சினையின் குவிமையத்தை நோக்கி அவன் கவனம் நகர்வதை தடுத்து போதைப் பொருளிலிருந்து கிடைக்கும் தற்காலிக நிவாரணம் போன்றதொரு நிலையை இம்மாதிரியான திரைப்படங்கள் தருகின்றன. ஒரு சமூகத்தில் இம்மாதிரியான போதை விஷயங்கள்தான் மக்களை புரட்சியைச் சிந்திக்காத மந்த நிலையை ஏற்படுத்தி அதிகார சக்திகளுக்கு நேரடியாகவோ அல்லது மறைமுகமாகவோ ஆதரவாக இயங்குகின்றன.

விஜய் திரைப்படங்களின் வழக்கமான வார்ப்புருவோடுதான் இயங்குகிறது கத்தி. ஆனால் கூடுதலாக விவசாயிகளின் பிரச்சினையைப் பற்றி உரையாடுவதான பாவனையைக் கொண்டிருக்கிறது. விவசாயிகள் தற்கொலைகள் செய்து கொள்வது பற்றியும் அவர்களின் கடன்சுமைகள் பற்றியும் நாயகன் ஐந்து நிமிடம் ஆவேசமாக உரையாற்றுவதோடு இந்தக் காட்சி நகர்ந்து விடுகிறது. மீதமெல்லாம் அவனின் சாகசங்களும் கும்மாளங்களும்தான். விவசாயிகளின் இந்தப் பிரச்சினைக்கு ஒரு கார்ப்பரேட் கம்பெனியின் அதிபரை வில்லனாக்குவதன் மூலம்தான் படம் இயங்குகிறது. இதற்குக் காரணம் பன்னாட்டு நிறுவனங்கள் மாத்திரம்தானா?

தேசிய குற்ற ஆவண காப்பகம் (National Crime Records Bureau) 2013ஆம் ஆண்டு வெளியிட்ட புள்ளி விவரத்தின்படி 1995 முதல் 2013 வரையிலான காலகட்டத்தில் சுமார் இரண்டு லட்சத்து எண்பதாயிரம் இந்திய விவசாயிகள் தற்கொலை செய்து கொண்டுள்ளனர்.

இந்த எண்ணிக்கை தொன்னூறுகளில் திடீரென்று அதிகரிப்பதற்கு துவக்கப்புள்ளியாய் அமைந்தது விதர்பா வின் பருத்தி விவசாயிகளின் தற்கொலைகள். அரசின் தாராளமயமாக்க பொருளாதாரக் கொள்கையின் காரணமாக பன்னாட்டு நிறுவனங்கள் அப்போது உள்ளே நுழைந்தன. மரபணு மாற்ற விதைகள் மூலம் அதிக உற்பத்தி பெறலாம் என்று ஆசை காட்டி பாரம்பரிய நிலங்களின் வளத்தை அழித்து காப்புரிமை பெற்ற விதைகளை வாங்க வேண்டியதின் மூலம் விவசாயிகள் மேலும் கடன் வாங்கி பொருளாதார நிலையில் நசிந்து நெருக்கடியும் கடன் சுமையும் தாங்காமல் அவர்களை தற்கொலை செய்து கொள்ள வைத்தன.

இன்னொருபுறம் அவர்களின் விளைநிலங்களை ஆசைகாட்டியும் மிரட்டியும் கைப்பற்றி தங்களின் தொழிற் சாலைகளுக்காக பயன்படுத்திக் கொண்டன. நாட்டின் இயற்கை வளங்களை திட்டமிட்டு சுரண்டின. இதை முறைப் படுத்தி தடுக்க வேண்டிய அரசும் அதிகார வர்க்கமும் காவல்துறையும் பன்னாட்டு நிறுவனங்களின் கைக் கூலிகளாக நின்றதில் நிர்க்கதியான நிலையை விவசாயிகள் அடைந்தனர்.

விவசாயக் கடன்களுக்காக செய்யப்பட்ட தள்ளுபடிகளும் உண்மையான பயனாளிகளைச் சென்றடையாமல் இடைத் தரகர்களுக்கும் முதலாளிகளுக்குமே சென்றது. தங்களின் உற்பத்திப் பொருட்களுக்கான நியாயமான முறையிலான லாபத்தைப் பெற முடியாமல் இடையில் நிற்கும் வணிகர்கள் கொள்ளையடித்தனர். வறுமை தாங்காமல் நிலங்களை விற்று விவசாயிகள் என்கிற நிலையிலிருந்து விவசாயத் தொழிலாளிகளாக மாறினார்கள். இன்னும் பலர் விவசாயத்தைக் கைவிட்டு நகர்ப்புறங்களுக்கு இடம் பெயர்ந்து கூலித் தொழிலாளிகளாக ஆனார்கள்.

ஆக.. அரசின் தவறான விவசாயக் கொள்கைகள், கட்டுப்படுத்த முடியாத இடைத்தரகர்களின் கொள்ளை லாபம், அதை முறைப்படுத்த தவறிய அதிகாரவர்க்கம், அரசியல்வாதிகளின் ஊழல்களும் அலட்சியமும், இதற்குப் பின்னணியில் நிழலாக இயங்கும் பன்னாட்டு நிறுவனங்கள் ஆகிவற்றின் கூட்டுக்கலவிக்குப் பலியானதுதான் விவசாயி களின் வீழ்ச்சி.

பன்முக பரிமாணங்கள் கொண்ட இந்த விவசாயிகள் பிரச்சினையை ஒரு கார்ப்பரேட் வில்லனிடம் சண்டையிட்டு ஜெயிப்பதின் மூலம் தீர்த்துவிட முடியும் என்கிற எளிய தீர்வின் மூலம் இதை மலினப்படுத்தியுள்ளது கத்தி திரைப்படம்.

வெகுஜன கதையாடலின் மூலம் ஒரு சமூகப் பிரச்சினையை அணுகுவது தவறா, வெறுமனே மசாலா திரைப்படத்தை விட அதன் இடையே ஒரு சமூகப்பிரச்சினையை உரையாடுவது மேலானதுதானே என்கிற கேள்வி எழலாம். ஏற்கெனவே குறிப்பிட்டபடி ஒரு வழமையான வணிகதிரைப்படத்தை விட சமூகப் பிரச்சினையை தீவிரமாக உரையாடுவதாக செய்யும் பாவனை மூலம் அதை நீர்த்துப் போகவும் திசை திருப்பவும் செய்யும் இம்மாதிரியான திரைப்படங்கள் தவறானவை. மேலும் இந்த இயக்குநர்களுக்கு சமூகப் பிரச்சனை என்பது அவர்களது கதையாடலுக்கான ஒரு கச்சாப் பொருள், அவ்வளவே. விவசாயிகளின் பிரச்சினையைப் பேசுகிறேன் பேர்வழி என்று இடையில் 'உம்மா' பாடலை சொருகுவது என்பது அப்பட்டமான வணிகத்தனம். மேலும் கத்தி திரைப்படத்தின் தயாரிப்பிற்கு பின் நிற்பது பன்னாட்டு நிறுவனங்கள்தான் என்பதும் ஒரு சுவாரசிய மான முரண்நகை. இவைகளிலிருந்தே இம்மாதிரியான திரைப்படங்கள் உருவாக்கப்படும் நோக்கத்தைப் புரிந்து கொள்ள முடியும்.

சில வருடங்களுக்கு முன்பு கோக் விளம்பரத்தில் நடித்து பொருளீட்டிய விஜய், இதில் தமிழகத்தின் நீர்வளத்தை கொள்ளையடிக்கும் அதே குளிர்பான நிறுவனத்தைப் பற்றி ஆவேசமாக வசனம் பேசும் இரட்டை நிலையைக் கண்டித்து சில விமர்சன குரல்கள் எழுவது நியாயமே. எல்லாமே தொழில்சார்ந்த நடிப்புதானே என்று இதை எளிதில் கடந்து போக முடியாது. சமூகத்தில் ஒரு கருத்தை பிரபலப்படுத்துவதிலும் அதன் மூலம் மக்களிடம் செல்வாக்கை ஏற்படுத்துவதிலும் நடிகர்களின் குரல்களுக்கு பிரத்யேகமான மதிப்புண்டு. அவர்கள் செயல்படுத்தும் தவறான பிரதிநிதித்துவம் சமூகத்தில் பலவகையான பாதிப்புகளை உருவாக்கலாம். இதை உணரும் தார்மீக பொறுப்பும் பிரக்ஞையும் ஒவ்வொரு பிரதான நடிகருக்கும் இருக்க வேண்டும். கமல், ரஜினி, அஜித் போன்ற நடிகர்கள் எந்தவொரு வணிகப் பொருளிற்காகவும் விளம்பரங்களில் தோன்றாமலிருப்பதின் மூலம் அதற்க பொதுவில் ஆதரவளிக்காமலும் அதன் அடையாளங்களாக மாறாமல் இருக்கும் காரணத்திற்காகவும் பாராட்டப்பட வேண்டியவர்கள்.

2010ல் Peepli Live என்கிற இந்தி நகைச்சுவை திரைப்படம் வந்தது. முக்ய பிரதேஷ் எனும் கற்பனையான பிரதேசத்தின் 'பீப்லி' கிராமத்தைச் சேர்ந்த வறுமையில் வாடும் விவசாய சகோதரர்கள் நத்தா, புதியா. வங்கிக் கடனை அடைக்க முடியாமல் தங்களின் விவசாய நிலம் பறிபோகும் சூழ்நிலையில் உள்ளூர் அரசியல்வாதியிடம் உதவி கேட்டுச் செல்ல, அவனுடைய உதவியாளன் அவர்களைத் தவிர்க்கும் பொருட்டு "தற்கொலை செய்து கொள்ளும் விவசாயிகளுக்கு அரசு ஒரு லட்சம் ரூபாய் வழங்குகிறது' என்ற பொய் செய்தியை போகிற போக்கில் சொலகிறான். உடனே அப்பாவியான தம்பி நத்தா 'தற்கொலை செய்வதென முடிவு எடுக்கிறான். இதை யதேச்சையாக கேள்விப்படும் செய்தி நிறுவனங்கள் அந்தக் கிராமத்தை புயலென சூழ்ந்துகொள்ள தேசம் முழுக்க அந்த தற்கொலை செய்தி பரவுகிறது. விவசாயிகளின் தற்கொலை செய்து கொள்வதற்கான பின்புலத்தை அங்கத நகைச்சுவையாக அணுகினாலும் எங்கும் விலகாமல் அதை மையப்படுத்தியே இத்திரைப்படம் அமைந்திருந்தது. நடிகர் அமீர்கான் இதை தயாரித்திருந்தார். இந்த நகைச்சுவைப் படைப்பு முன்னெடுத்திருந்த தீவிரத் தொனியைக் கூட கத்தி திரைப்படம் கொண்டிருக்கவில்லை என்பதுதான் சோகம். ஆனால் இவை போன்றவைதான் நம் சமூகப்பிரச்சினைகளை அலசும் திரைப்படங்களாக இங்கு அறியப்படுவதுதான் மிகப் பெரிய அவல நகைச்சுவை.

தமிழ் சினிமாவும் அறிவியல் புனைவுப் படங்களும்

Science Fiction என்பது பெரும்பாலும் உலகம் முழுக்கவே பொதுவாக விஞ்ஞானத்தால் முற்றிலும் நிரூபிக்கப்படாத, புனைவாகப் படிக்க சுவாரஸ்யம் கொடுக்கும் விஷயங்களையே சொல்லிவருகிறது. இதனாலேயே பார்க்க மிகவும் சுவாரஸ்யமான படங்கள் இந்த வகையில் உண்டு.

பெரும்பாலும் ஆங்கிலத்தில்தான் அறிவியல் புனைவுப் படங்கள் அதிகம் என்றாலும், முதன்முறையாக இப்படிப்பட்ட படத்தை எடுத்தவர், ஃப்ரெஞ்ச் இயக்குநரான ஜோர்ஜ் மெலியெஸ் (Georges Méliès). தனது Le Voyage dans la lune (A Trip to the Moon) என்ற படத்தை அவர் எடுத்த ஆண்டு 1902. இதுதான் உலக அறிவியல் புனைவுப் படங்களில் முதல் முயற்சி.

மெலியெஸ் ஒரு ஜீனியஸ் என்பது அவரைப் பற்றி அறிந்தவர்கள் அனைவருக்குமே தெரியும். கிட்டத்தட்ட ஐநூறு படங்களுக்கும் மேல் எடுத்தவர் அவர் (அவற்றில் பல படங்கள் மிகச்சில நிமிடங்களே ஓடுவன என்பதையும் நினைவில் வைத்துக்கொள்ளவேண்டும்). மெலியெஸைப் பற்றி மார்ட்டின் ஸ்கார்ஸேஸி தனது Hugo படத்தில் நிறையச் சொல்லியிருப்பார். அதில் மெலியெஸாக நடித்திருந்தவர் பென் கிங்ஸ்லி.

மெலியஸின் Le Voyage dans la lune படத்துக்குப் பின்னர் உலகில் பல்வேறு அறிவியல் புனைவுப் படங்கள் எடுக்கப்பட்டுவிட்டன. அந்த வகையின்கீழ் புகழ்பெற்ற ஹாலிவுட் இயக்குநர்களான ஸ்டான்லி க்யுப்ரிக், ஸ்டீஃபன் ஸ்பீல்பெர்க், ஜேம்ஸ் கேமரான், ஜார்ஜ் லூகாஸ், ரிட்லி ஸ்காட் முதலியவர்கள் மறக்கமுடியாத படங்களை எடுத்திருக்கின்றனர்.

மிகச்சிறந்த உலக இயக்குநர்களில் ஒருவரான அந்த்ரே தர்க்காவ்ஸ்கியுமே அறிவியல் புனைவுப் படங்கள் எடுத்திருக்கிறார். போலவே ஃப்ரிட்ஸ் லாங்கும் அவரது மெட்ரோபோலிஸ் மூலம் இருபதாம் நூற்றாண்டின் மிக ஆரம்ப கட்டத்திலேயே அதிர்வுகளை ஏற்படுத்தினார். இன்னும் பல இயக்குநர்களும் இப்படிப்பட படங்கள் எடுத்துள்ளனர்.

இதை அப்படியே இந்தியாவின் பக்கமும் தமிழ்த் திரைப்படங்களின் பக்கமும் கொண்டுவந்தால், நம் நாட்டில் அறிவியல் புனைவுப் படங்கள் எண்ணிக்கையில் குறைவு என்பது தெரியும்.

இந்தியாவில் வணிக அம்சங்கள் என்று கருதப்படு பவைகளில் முதன்மையானது சர்வ வல்லமை படைத்த நாயகன் ஒருவனை மையமாகக் கொண்டு தயாரிக்கப்படும் புனைவுகளுக்கும் அவற்றின் ஆசிரியர்களுக்கும் ஏராளமான வாசகர்கள் உண்டு. இந்த உறுதியான அஸ்திவாரம் இருப்பதால்தான் அங்கே இப்படிப்பட்ட நாவல்கள் பின்னால் திரைப்படங்களாகவும் எடுக்கப்படுகின்றன. வெற்றி பெறுகின்றன.

இந்தியாவில் எங்கெங்கு அறிவியல் புனைவுகள் அதிகம் என்று பார்த்தால், சந்தேகமே இல்லாமல் வங்காளம்தான்

படங்களே. இப்படிப்பட்ட நாயகன், அவனை எதிர்க்கும் கெட்டவன், நாயகனைக் காதலிக்கும் நாயகி, நாயகனுடனே சுற்றும் நகைச்சுவைக் கதாபாத்திரம், பாடல்கள், சண்டைகள் என்பதுடன் பெரும்பாலான வணிகப்படங்கள் முடிந்து விடுகின்றன. உலக அளவில் பரிசோதிக்கப்பட்ட பல திரைப்பட வகைகள் இன்னும் இந்தியாவில் எடுக்கப்பட வில்லை. மீறி எடுக்கப்பட்டாலும் பல்வேறு வணிகக் கட்டுப்பாடுகளால் (அல்லது அந்த வணிகக் கட்டுப்பாடுகளை வைத்து எடுக்கப்பட்டால்தான் படத்துக்கு லாபம் கிடைக்கும் என்ற தவறான கண்ணோட்டத்தால்) அவை தரத்தில் குறைந்தே இருக்கின்றன.

இருந்தாலும், அறிவியல் புனைவுப் படங்கள் சில இங்கே இல்லாமல் போகவில்லை. முதலில் இப்படிப்பட்ட படங் களுக்கு அடிப்படை, அறிவியல் புனைவுக் கதைகள்தான். வெளிநாடுகளில் இப்படிப்பட்ட கதைகளை எழுதிப் பிரபலம் அடைந்தவர்கள் மிக அதிகம். ஆர்தர் ஸி க்ளார்க் ஒரு உதாரணம். ஐஸக் அஸிமோவும் அப்படிப்பட்டவரே. ரே ப்ராட்பரியின் Fahrenheit 451 நாவல் ஐம்பதுகளின் துவக்கத்தில் மிகவும் பேசப்பட்டது. தற்போதைய காலகட்டத்தில் வான் ஹெப்னர் (Vaugn Heppner), ஜார்ஜ் மார்ட்டின் (George R Martin), ஹ்யூ ஹோவி (Hugh Howey), ஆர்ஸன் ஸ்காட் கார்ட் (Orson Scot Card) போன்றவர்களின் புத்தகங்கள்தான் உலக அளவில் அதிகம் விற்கின்றன.

ஜார்ஜ் மார்ட்டினின் கேம் ஆஃப் த்ரோன்ஸ் தொலைக் காட்சித் தொடர் மிகவும் புகழ்பெற்றது. அது அறிவியல் புனைவு இல்லை என்றாலும், அவரது பிற நாவல்கள் அப்படிப்பட்டவையே. இப்படி வெளிநாடுகளில் அறிவியல் முன்னணியில் நிற்கிறது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிலேயே அங்கு அறிவியல் புனைவுகள் எழுதப்பட்டுவிட்டன.

புகழ்பெற்ற விஞ்ஞானி ஜெகதீஷ் சந்திர போஸ் எழுதிய 'நிருத்தேஷர் கஹினி' (Niruddesher Kahini) என்ற கதை 1896ல் வெளிவந்தது. அதற்கு முன்னரே 1879ல் ஜெகதானந்த ராய் எழுதிய 'ஷுக்ரப் ப்ராம்மண்' (சுக்கிரனுக்குச் சென்ற பிராம்மணன் அது ஏன் பிராம்மணன் என்று கேட்டால், எழுதப்பட்ட காலகட்டத்தைத்தான் காட்டவேண்டி இருக்கும்) என்பது வெளிவந்துவிட்டது. உலகப் புகழ்பெற்ற ஹெச்.ஜி. வெல்ஸ் எழுதிய 'War of the Worlds' வெளிவருவதற்குப் பத்தொன்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்னரே இது வந்தாயிற்று. இதன்பிறகு வங்காளத்தில் ஏராளமானவர்கள் அறிவியல் புனைவுகள் எழுதினர்.

புகழ்பெற்ற இயக்குநர் சத்யஜித் ரேயின் ப்ரொஃபஸர் ஷோங்கு என்ற கதாபாத்திரத்தை அவரைப் படித்தவர்கள் மறந்திருக்கமாட்டார்கள். இந்தக் கதாபாத்திரத்தை வைத்து முப்பத்தெட்டு கதைகளை ரே எழுதியிருக்கிறார். ரேயைப் பற்றிய இன்னொரு தகவல் அறுபதுகளில் இவர் எழுதிய ஒரு திரைக்கதை ஹாலிவுட்டுக்குச் சென்று, பின்னர் திரும்பிவந்துவிட்டது. அதே கதையை மையமாக வைத்துத்தான் ஸ்பீல்பெர்க்கின் ஈ.டி படம் வெளிவந்ததாக ரே சொல்லியிருக்கிறார். அதற்கான எந்த மரியாதையும் ரேவுக்குத் தரப்படவில்லை. அதே கதையை வைத்துத்தான் ஹிந்தியில் கோயி மில் கயா படம் பின்னர் ஹ்ரித்திக் ரோஷனை வைத்து எடுக்கப்பட்டது. ஆனால் இது தெரியாத திரை ரசிகர்கள், ஈ.டி படத்தில் இருந்தே அது திருடப்பட்டதாகப் படம் வெளிவந்தவுடன் குற்றம்

சுமத்தியது நகைமுரண்.

இப்படி, வங்காளமே அறிவியல் புனைவில் முதலிடம் வகித்தாலும், தமிழிலும் அவை இல்லாமல் போகவில்லை. தமிழில் வெளிவந்துள்ள அறிவியல் புனைவுகள் பற்றி ஆராய்ந்தால், எல்லாவற்றுக்கும் முன்னால் அப்படி எழுதியவர் பிரபல நாவலாசிரியர் ஜே.ஆர். ரங்கராஜூ என்று தெரிகிறது. 1909ல் அவரது 'பறப்பவர்' என்ற நாவலில், வேற்றுக்கிரகத்தில் இருந்து வரும் ஒரு பெண், மதராஸில் இருக்கும் சில பெண்களின் முன்னால் தோன்றி, அந்தப் பெண்களைத் தொட்டுப்பார்த்து, அதனாலேயே தமிழைத் தெரிந்துகொண்டு, தனது கிரகத்தின் பெயர் 'எங்குமில்லை' என்பதையும், அது பூலோகத்தைவிடவும் பலமடங்கு உயர்ந்த நாகரிகத்தைப் பெற்றிருப்பதாகவும் சொல்கிறாள் என்பதை அறிகிறோம். அவளது பெயர் 'நட்சத்திரம்' என்றும் சொல்கிறாள்.

இந்த நாவல் வாசகர்களிடையே சரியாகப் போகாததால் மறுபடியும் துப்பறியும் புனைவுகள் எழுதத் துவங்கினார் ரங்கராஜூ என்று கேள்வியுறுகிறோம் (துப்பறியும் கோவிந்தன், ராஜாம்பாள், சந்திரகாந்தா முதலியன). ஆனால் தற்போது இந்நாவல் பற்றிய தகவல்கள் மிகவும் சொற்பம். தமிழ் அறிவியல் புனைவுகள் பற்றி ஜெஸ் நெவின்ஸ் என்ற அமெரிக்கர் எழுதிய ஒரு ஆராய்ச்சிக் குறிப்பில் இருந்தே ரங்கராஜூவின் நாவல் பற்றித் தெரிகிறது.

இதன்பின் அவ்வப்போது தமிழில் அறிவியல் புனைவுகள் எழுதப்பட்டே வந்திருக்கின்றன. என்றாலும் அவை பிரபலம் ஆகவில்லை என்றும் தெரிகிறது. புதுமைப்பித்தனின் 'கடவுளும் கந்தசாமிப் பிள்ளையும்' ஒரு அறிவியல் புனைவே. இருப்பினும், (இடையிடையே புதுமைப்பித்தன் போல சில கதைகள் வந்திருந்தாலும்) சுஜாதாவின் வருகை வரையில் இந்த வகை முழுவீச்சில் இல்லாமல் சற்றே இளைப்பாறிக்கொண்டிருந்தது என்று சொல்லலாம்.

காரணம் என்ன என்று யோசித்தால், தமிழ் எழுத்தாளர் களுக்கும் சரி – வாசகர்களுக்கும் சரி – இதைப்பற்றிய குழப்பங்கள் இருந்திருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது. சுஜாதாவின் வருகையினால் எக்கச்சக்க அறிவியல் புனைவுகள் தமிழில் எழுதப்பட்டன. சுஜாதாவின் விஞ்ஞானச் சிறுகதைகள் தொகுப்பு இப்போதும் கிடைக்கிறது. அவரது 'என் இனிய இயந்திரா', 'மீண்டும் ஜீனோ' போன்றவை விகடனில் தொடர்களாக வெளிவந்தன. ஜெயமோகன் 'விசும்பு' என்று சில அறிவியல் சிறுகதைகள் எழுதியிருக் கிறார். காஞ்சனா தாமோதரன் சில சிறுகதைகளை எழுதி யிருக்கிறார். கஸ்தூரிரங்கனும் தினமணியில் எழுதியிருக் கிறார்.

ரேவதி என்ற பெயரில் எழுதிய ஈ.எஸ். ஹரிஹரன், 'சுண்டுவிரல் சீமா' என்ற சிறுவர்களுக்கான அறிவியல் புனைவு எழுதியுள்ளார். சிறுவர் இலக்கியத்துக்கான சாஹித்ய அகாதமி வென்றவர் இவர். கோகுலம் இதழில் வான்முகில் எழுதிய திப்பிலி ராஜா கதைகளும் சிறுவர் களுக்கான அறிவியல் புனைவுகளே. மிகுந்த நகைச் சுவையோடு எழுதப்பட்டிருக்கும் அவற்றில் திடீரென பறக்கும் தட்டுகள், வேற்றுக்கிரகவாசிகள் ஆகியவர்கள் வந்து போவதுண்டு. வாண்டுமாமா என்ற வி.கிருஷ்ணமூர்த்தியும் குழந்தைகளுக்கான அறிவியல் புனைவுகள் எழுதியுள்ளார். அவரது 'பலே பாலுவும் பறக்கும் டிராயரும்' என்பது அப்படிப்பட்டதே. ஆர்னிகா நாஸரின் சில அறிவியல் புனைவுகளும் உண்டு.

தமிழில் அறிவியல் புனைவுக்கு இப்படிப்பட்ட குறைவான சரித்திரமே இருக்கிறது. எனவே, மிக இயற்கையாக, அறிவியல் புனைவுத் திரைப்படங்களும் குறைவுதான். இருப்பினும், அவை மொத்தமாக இல்லாமல் போகவில்லை என்பதாலும், அப்படிக் குறைவாக இருப்பதிலேயே சில சுராரஸ்யமான படங்களும் உண்டு என்பதாலும் அவற்றைக் கவனிக்கலாம்.

முதலில், தமிழில் உருவான முதல் அறிவியல் புனைவுத் திரைப்படமாக 1952ல் வெளியான 'காடு – The Jungle' என்ற படமே இருக்கிறது. தமிழில் மட்டுமல்ல ஸ்ரீ இந்தியாவின் முதல் அறிவியல் புனைவுப் படமாகவும் இது இருக்கிறது. வில்லியம் பெர்க் என்ற ஹாலிவுட் இயக்குநரால் எடுக்கப் பட்டது. இதில் நம்பியாரும் நடித்திருக்கிறார். ஆங்கிலத்தில் எடுக்கப்பட்டது. தமிழில் டப் செய்து வெளியிடப்பட்டது.

பின்னர் எம்.ஜி.ஆர் மற்றும் பானுமதி நடித்த 'கலையரசி' என்ற படம் 1963ல் வெளிவந்தது. இந்தப் படத்தைப் பற்றித் தற்போது பலருக்கும் தெரியும். பூமியில் இருந்து வேற்றுக் கிரகத்துக்குக் கொண்டுசெல்லப்படும் பெண்ணைக் காப்பாற்றும் நாயகனைப் பற்றிய கதை. வேற்றுக்கிரகத்தில் எல்லாமே இருந்தபோதிலும் கலை மட்டும் இல்லை. எனவே பூமிக்கு வரும் வானமண்டல மனிதர்கள், உலகம் முழுவதும் இருக்கும் கலைகளைக் கவனித்து, அதில் தமிழ்நாட்டின் வாணி என்ற பெண் பாடுவதில் கவரப்பட்டு மெய்மறந்து, அவளைக் கடத்திச் சென்றுவிடுவார்கள். அவளைக் கதாநாயகன் எப்படிக் காக்கிறான் என்பதே கதை. அந்தக் காலகட்டத்தில் இப்படி ஒரு கதை, அப் போதைய பிரபல நடிகரான எம்.ஜி.ஆரை வைத்து எடுக்கப் பட்டது வித்தியாசமான முயற்சிதான். ஆனால் படம் தோல்வியடைந்தது.

இதன்பின் பல வருடங்கள் அறிவியல் படங்களின் பக்கமே செல்லாமல் இருந்த தமிழ்த் திரையுலகம், சுஜாதாவின் பிரவேசத்தால்தான் மறுபடியும் அறிவியல் புனைவின் பக்கம் சென்றது. அவர் குமுதத்தில் தொடராக எழுதிய 'விக்ரம்' என்ற கதை 1986ல் கமல்ஹாஸனால் படமாக எடுக்கப்பட்டது.

சலாமியா என்ற நாட்டிற்கு இந்திய உளவாளியான அருண்குமார் விக்ரம் சென்று, சுகிர்தராஜா என்பவனால் கடத்தப்பட்ட ராக்கெட்டை மீட்பதே கதை. அப்போதைய ரோஜர்மூர் ஜேம்ஸ்பாண்ட் படங்களின் பாதிப்பில் எழுதப்பட்டி ருந்தாலும் சுஜாதாவுக்கே உரிய எள்ளல் இடம்பெற்ற படம். இதுவும் வெற்றிப்படமாக அமையவில்லை. இருப்பினும் இப்படம் இன்று சுகிர்தராஜாவாக மிக வித்தியாசமாக நடித்திருந்த சத்யராஜுக்காகவும், இதன் பாடல்களுக்காகவும் நினைவுகூரப்படுகிறது. அந்தக் காலகட்டத்தில் எடுக்கப்பட்ட தரமான படம்.

இதன்பின்னர் நாளைய மனிதன் மற்றும் அதிசய மனிதன் ஆகிய இரண்டு படங்கள் தக்காளி சீனிவாசனால் தயாரிக்கப்பட்டு வேலு பிரபாகரன் இயக்கத்தில் வெளி வந்தன. 2008ஆம் ஆண்டில் எய்ட்ஸ் நோய்க்கு மருந்து கண்டுபிடித்து நோபல் பரிசு வாங்கும் மருத்துவர் ஒருவர்

(ஜெய்சங்கர்), பிணங்களை உயிர்ப்பிக்கும் மருந்து ஒன்றைக் கண்டுபிடிக்கிறார். இதன்மூலம் சாவே இல்லாத Zombie ஒன்றை உருவாக்குகிறார். அது பலரையும் கொல்கிறது. இதை எப்படி அழிக்கிறார்கள் என்பதுதான் இரண்டு படங்களின் கதையும். நாளைய மனிதனில் இப்படிப்பட்ட கதாபாத்திரத்தில் நடித்தவர் அஜய் ரத்னம். அதிசய மனிதனிலும் அவரே நடித்தார்.

மணி ரத்னத்தின் 'அஞ்சலி' படத்தில் ஒரு அறிவியல் புனைவுப் பாடல் இடம்பெற்றது. 'ராத்திரி நேரத்து ராட்சச பேய்கள்' என்ற அந்த பாடலில் ஸ்டார் வார்ஸ், பயமூட்டும் ஜந்துக்கள், விண்வெளியில் பறப்பது ஆகியவை இடம் பெற்றிருக்கும்.

போலவே பாக்யராஜ் நடித்து, கே.விஜயன் இயக்கிய 'என் ரத்தத்தின் ரத்தமே' படம் 1989ல் வெளியானது. திரைக் கதைப் பிதாமகர்கள் சலீம்ஜாவேத் எழுதி ஷேகர் கபூர் இந்தியில் இயக்கிய முதல் படமான 'மிஸ்டர் இண்டியா' வின் தமிழாக்கமே இது. இந்தியில் பிரம்மாண்டமான வெற்றிப்படமாக அமைந்தது தமிழில் சரியாக ஓடாமல் போனது.

விஞ்ஞானி ஒருவர் கண்டுபிடித்த கடிகாரம் ஒன்றைக் கட்டிக்கொண்டால் நாயகனால் மறைந்துபோகமுடியும். இதை வைத்துக்கொண்டு வில்லனின் திட்டங்களை உடைக்கும் ஒரு சூப்பர்ஹீரோ நாயகனாக பாக்யராஜ் நடித்திருந்தார். சலீம் ஜாவேதின் வெற்றிகரமான திரைக்கதை இந்தியில் படத்தை நன்றாக ஓடவைத்தது. கூடவே அதில் ஸ்ரீதேவி, அம்ரீஷ் புரி, அனில் கபூர் என்ற பிரம்மாண்டக் கூட்டணியும் இருந்தது. அம்ரீஷ் புரியின் 'மோகாம்போ' கதாபாத்திரமும் 'மொகாம்போ குஷ் ஹுவா' என்ற வசனமும் இன்றும் மிகப் பிரபலம். போலவே அதன் பாடல்களும் இன்றும் ரசிகர்களுக்கு மறவாதவை.

ஆனால் தமிழில் இப்படிப்பட்ட மக்களைக் கவரும் அம்சங்கள் எதுவுமே இல்லாததும் படத்தின் தோல்விக்குக் காரணம். எம்.ஜி.ஆரின் குரலில், தீமையை அழிக்க அவரே மறுபடி வாத்தியாராக வந்திருப்பதாகக் கதாபாத்திரத்தை உருவாக்கியும் படத்தால் வெற்றிபெற இயலவில்லை.

இதன்பின் 1994ல் பிரபு, குஷ்பு, ரஞ்சிதா நடித்து சிங்கீதம் சீனிவாசராவால் இயக்கப்பட்டு வெளிவந்த படம் 'சின்ன வாத்தியார்'. கிரேஸி மோகன் வசனம். இரண்டு மனிதர்களின் உயிரை ஒருவருக்கொருவர் மாற்றி வைத்து விடும் விஞ்ஞானி ஒருவரின் செயலால் நேரும் விளைவுகளே கதை. விஞ்ஞானியாகவும், அவரது உயிர் மாற்றப்படும் கல்லூரி மாணவனாகவும் பிறகு இரட்டை வேடத்தில் நடித்தார். படம் வெற்றியடையவில்லை.

இதன்பின்னர் தமிழின் அடுத்த அறிவியல் புனைவுப் படமாக வெளிவந்தது எஸ்.ஜே. சூர்யாவின் 'நியூ'. ஆண்டு 2004. சிறுவன் ஒருவன் இளைஞனாக திடீரென ஒரு மருந்தால் வளர்ந்தால் என்ன ஆகும் என்பதை வைத்து எடுக்கப்பட்ட படம். பல ஆண்டு காலம் கழித்து இந்தப் படம்தான் தமிழ் அறிவியல் புனைவுப் படங்களில் வெற்றியடைந்த படம் என்று சொல்லலாம். அதற்குக் காரணம் எஸ்.ஜே சூர்யாவின் கவர்ச்சிகரமான திரைக்கதையுடன் ரஹ்மானின் இசையும்தான்.

இதே எஸ்.ஜே. சூர்யா நடித்து ஷக்தி சிதம்பரம் இயக்கிய படம் 'வியாபாரி'. ஆங்கிலப் படமான 'Multiplicity'யின் தழுவல். மிகுந்த வெற்றிகரமான தொழிலதிபர் ஒருவருக்குத் தனது குடும்பத்துடன் கழிக்க நேரமில்லாததால், ஒரு விஞ்ஞானியிடம் தன்னைப்போலவே ஒரு க்ளோனை உருவாக்கச் சொல்லும் கதை. இந்தப் படம் வெற்றியடையவில்லை.

2008ல் கமல்ஹாஸன் எழுதி நடித்து கே.எஸ். ரவிகுமார் இயக்கிய தசாவதாரம்தான் தமிழின் குறிப்பிட்டுச் சொல்லக் கூடிய வசூல் வெற்றி அடைந்த அறிவியல் புனைவுப் படமாக ஆனது. கமல்ஹாஸன் பல வேடங்களில் நடித்தார். ஹிந்தியில் ஒரு வருடம் கழித்து வெளியான படம் வெற்றி பெறவில்லை. இந்தப் படத்தில் chaos தியரியை வைத்துத் திரைக்கதை எழுதப்பட்டிருந்தது.

இதற்கு இரண்டு வருடங்கள் கழித்து ரஜினிகாந்த் நடித்த எந்திரன் வெளியானது. 2001லேயே ஷங்கர் அறிவித்த படம் இது. அப்போது கமல்ஹாஸனுடன் இணையப்போவதாகச் சொல்லியிருந்தார். பின்னர் போதுமான தயாரிப்புச் செலவுப் பற்றாக்குறையால் படம் கைவிடப்பட்டது. பின்னர் 2007ல் ஷாருக் கானின் நடிப்பில் இந்தியில் படம் எடுக்கப்பட இருந்த நிலையில் அவரும் விலகினார். அதன்பின் ரஜினிகாந்த்தின் நடிப்பில் இறுதியாக 2010ல் வெளியான படம் இது. படத்தின் திரைக்கதையில் சுஜாதாவின் கணிசமான பங்கு உண்டு. ஆனால் 2007லியேயே அவர் இறந்துவிட்டதால் படத்தின் வசனத்தை ஷங்கருடன் சேர்ந்து மதன் கார்க்கி எழுதினார். வசூலில் உலகெங்கும் தசாவதாரத்தின் வெற்றியை முறியடித்த படம் இது. இன்றுவரை வசூலில் தமிழின் முதன்மையான அறிவியல் புனைவுப் படமாகத் திகழ்கிறது.

2011ல் முருகதாஸின் இயக்கத்தில் சூர்யா நடித்து வெளியான படம் 'ஏழாம் அறிவு'. போதிதர்மரின் வாழ்க்கைக் குறிப்புடன் துவங்கும் படத்தில் அவரது காலத்தில் பரவிய ஒருவகையான நோயை மறுபடியும் பரப்பும் நோக்கில் சைனாவில் இருந்து இந்தியா வரும் வில்லனையும், அவனை எதிர்த்துப் போராடும் போதிதர்மரின் வம்சத்தைச் சேர்ந்த நாயகனையும் உடைய படம். இரண்டு வேடங்களில் சூர்யா நடித்தார். எதிர்பார்த்த வெற்றியைப் படம் பெறவில்லை.

இதன்பின்னர் 2012ல் 'அம்புலி' என்ற பெயரில் தமிழின் முதல் டிஜிட்டல் முப்பரிமாணப் படம் வெளியானது. கிராமம் ஒன்றுக்குச் செல்லும் வழியில் இருக்கும் சோளக்காட்டில் அம்புலி என்ற பெயரில் ஒரு ஜந்து இருப்பதாகவும்,

அந்தப்பக்கம் போகும் யாரையும் அது உயிரோடு விட்டு வைக்காது என்றும் பரவும் ஒரு செய்தியை அடிப்படையாகக் கொண்டு எடுக்கப்பட்ட படம். இதிலும் ஒரு விஞ்ஞானி வருகிறார். அவர் கண்டுபிடிக்கும் மருந்தும் வருகிறது. விமர்சன ரீதியில் பாராட்டுப் பெற்ற படம் இது.

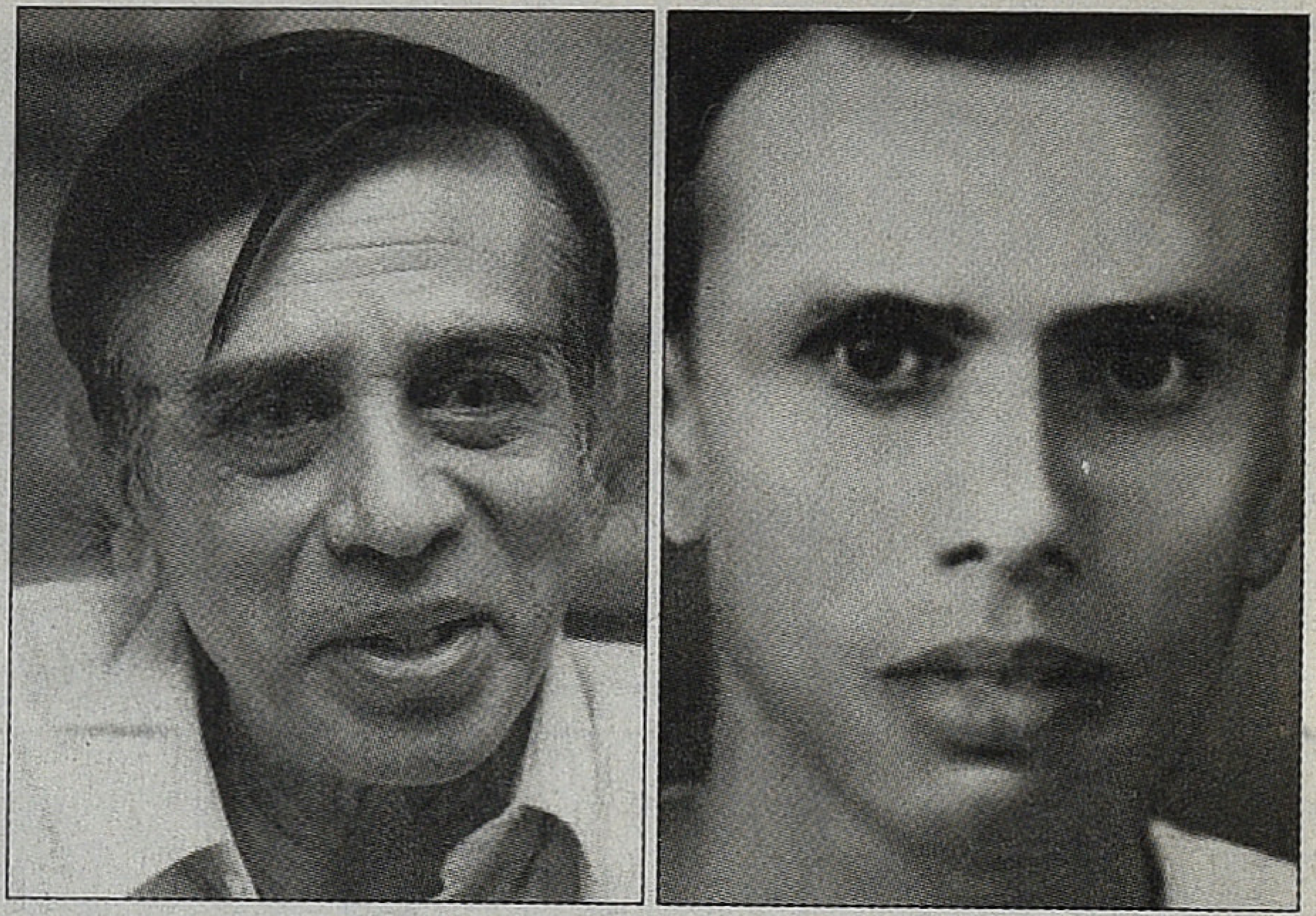
செல்வராகவன் எடுத்த 'இரண்டாம் உலகம்', 2013ல் வெளியானது. இரண்டு கிரகங்களில் ஒரே சமயத்தில் நடக்கும் கதையாக எடுக்கப்பட்டது. பூமியில் தற்கொலை செய்ய முயலும் நாயகனை அதே சமயத்தில் திடீரென பூமிக்கும் இன்னொரு கிரகத்துக்கும் ஏற்படும் தொடர்பால் அந்தக் கிரகத்தைச் சேர்ந்தவன் ஒருவன் காப்பாற்றித் தனது உலகுக்குக் கொண்டுபோய், அதன்பின் தீயவர்களிடம் இருந்து தங்களின் உலகைக் காக்கும் கதை இது. இரண்டு வேடங்களில் ஆர்யாவும் அனுஷ்ஹாவும் நடித்தனர். திரைப்படம் விமர்சன ரீதியாகவும் வியாபார ரீதியாகவும் தோல்வியுற்றது.

இதுவரை தமிழில் வெளிவந்த குறிப்பிடத்தகுந்த அறிவியல் புனைவுப் படங்கள் இவைதான். இத்தனை வருடத் தமிழ்த் திரைப்பட சரித்திரத்தில் மிகவும் குறைவாக வெளிவந்த திரைப்பட வகை இதுவாகத்தான் இருக்கும். அப்படி வந்தவைகளிலுமே பெரும்பாலானவை தோல்வியோ அல்லது சராசரியாகவோதான் ஓடியும் இருக்கின்றன என்பது இப்படங்களைக் கவனித்தால் தெரியும். வெகுசில படங்கள்தான் வெற்றிகரமாக வசூல் செய்திருக்கின்றன.

விமர்சன ரீதியாக இப்படி வசூலான படங்களான தசாவதாரம், எந்திரன், நியூ ஆகிய படங்களைக் கவனித் தாலும் அவற்றில் படம் முழுக்கச் சுவாரஸ்யமான கதை என்பது இல்லை என்பது தெளிவாகவே தெரிகிறது. பெரிய நட்சத்திரங்கள், பல வேடங்கள், இசை, இயக்குநரின் பெயர் போன்ற பல விஷயங்களுமே இவற்றின் வெற்றிக்கு உதவியிருக்கின்றன என்பதும் தெரிகிறது. உதாரணமாக, எந்திரன் படத்தில் ரஜினிகாந்த் நடிக்காமல் வேறு ஒரு நடிகர் நடித்திருந்தால் எந்திரன் இந்த வெற்றியைப் பெற்றிருக்காது. அதுவேதான் தசாவதாரத்துக்கும் பொருந்தும்.

இந்தப் படங்களை இங்கே நான் குற்றம் சொல்லவில்லை. மாறாக, உலகெங்கிலும் வெளியாகும் அறிவியல் புனைவுப் படங்களை ஒப்பிட்டாலேயே நான் சொல்வது புரிந்துவிடும். டெர்மினேட்டர் படங்களாகட்டும், Back to the Future படங்களாகட்டும், ஸ்டார் வார்ஸ் படங்களாகட்டும்–அல்லது இவைபோன்ற வெற்றியடைந்த எந்தப் படமாகவும் இருக் கட்டும்–அவற்றில் நடித்த நடிகரோ, இசையமைத்த நபரோ, ஒளிப்பதிவாளரோ அல்லது அவர்களைப் போன்றவர் களோ வெற்றிக்குக் காரணமாக இருக்கமாட்டார்கள் (டெர்மினேட்டர் இரண்டாம் பாகம் வெளியாகும்போது அர்னால்ட் ஷ்வார்ட்ஸ்னெஹர் ஒரு பெரிய நட்சத்திரம்தான். இருந்தாலும் படத்தில் ஜேம்ஸ் கேமரான் அமைத்த திரைக்கதைதான் வெற்றிக்குக் காரணம் என்பது எல்லோராலும் ஒப்புக்கொள்ளப்பட்ட உண்மை. அந்த வேடத்தில் யார் நடித்திருந்தாலும் படம் நன்றாகவே ஓடியிருக்கும்). கதையும் திரைக்கதையும்தான் இப்படிப்பட்ட அறிவியல் புனைவுப் படங்களை வெற்றிகரமாக மக்களின் மனதில் நிற்கவைக்கின்றன.

இதுதான் உலகெங்கும் உள்ள பொதுவான அம்சம். ஆனால் தமிழகத்தில் மட்டும் நடிக்கும் நடிகரை வழிபடக்கூடிய



கண்மூடித்தனமான ரசிகர்கள் அதிகம் (ஆந்திராவிலும் தான்). ரஜினிகாந்த்துக்கும் கமல்ஹாஸனுக்கும் உள்ள இப்படிப்பட்ட ரசிகர்களும் தசாவதாரம் மற்றும் எந்திரனின் பெருவெற்றிக்குக் குறிப்பிடத்தகுந்த காரணம்தான்.

இந்தக் கட்டுரையின் நோக்கமே, உலகம் முழுக்க வெற்றிபெற்ற ஒரு திரைப்பட வகை இந்தியாவில் மட்டும் ஏன் மிகக் குறைவாகவே பரிசோதிக்கப்பட்டுள்ளது என்பதை ஆராய்வதுதான்.

அந்த ரீதியில் யோசித்தால் இன்னும் தமிழில் அறிவியல் புனைவுக்கான களம் கிட்டத்தட்ட காலியாகவே இருப்பதை உணரமுடிகிறது. சுஜாதா அந்த இடைவெளியை ஓரளவு நிரப்பினார். யோசித்துப் பார்த்தால், எழுத்து என்று வந்துவிட்டால் இங்கே பல இலக்கியவாதிகள் / வெகுஜன எழுத்தாளர்கள் உண்டு. இவர்களில் அறிவியல் புனைவை முயற்சித்தவர்கள் மிகக் குறைவு என்பதும் நன்றாகவே புரிகிறது.

காரணம் என்ன என்று யோசித்தால், சுஜாதா பல துறைகளிலும் ஆர்வம் காட்டினார். பல விஷயங்களைக் கற்றுக்கொண்டார். அப்படித் தெரிந்துகொண்டதை வாசகர்களுக்கும் வழங்கினார். அப்படிப்பட்ட ஒரு புரிதலும், கற்றுக்கொள்ளும் வேட்கையும் இருந்தால்தான் அறிவியல் புனைவிலும் இன்னபிற மறக்கப்பட்ட எழுத்து வகைகளிலும் யாராலுமே இறங்க முடியும் என்று தோன்றுகிறது.

கூடவே, அறிவியல் புனைவு என்பது ஏராளமான ஆராய்ச்சியையும் அதிகமான நேரத்தையும் எடுத்துக் கொள்வது. அதற்கு இன்னும் தமிழகம் தயாராகவில்லை என்பதுதான் இப்போதைய காரணமாக இருக்கமுடியும் என்றும் தோன்றுகிறது. அறிவியல் புனைவுகள் இருந்தால் தானே அவற்றை வைத்துத் திரைப்படங்கள் எடுக்கமுடியும்? அப்படிப்பட்ட புனைவுகளுக்கே இன்னும் இடம் தயாராகாத போது தரமான அறிவியல் புனைவுப் படங்கள் எப்படி எடுக்க இயலும்?

அறிவியல் புனைவுகளும் திரைப்படங்களும் இந்தியா விலும் தமிழகத்திலும் ஏன் மிகமிகக் குறைவாக இருக்கின்றன என்று யோசித்தால், பொதுவாகவே அமெரிக்கா, லண்டன், ஃப்ரான்ஸ் மற்றும் பிற ஐரோப்பிய நாடுகளில் மக்களின் யோசிக்கும் முறை வேறுபட்டு இருப்பது புரிகிறது. அங்கெல்லாம் தத்துவம் என்பது ஆன்மீகத்தோடு சம்மந்தப்பட்டது அல்ல. கூடவே விஞ்ஞானமும் அறிவியலும்

இந்தியாவில் எப்போதுமே மக்களின் வாழ்க்கைமுறையோடு சேர்ந்ததாக ஏற்றுக்கொள்ளப்படவில்லை என்பதும் புரிகிறது. இந்திய மக்களுமே பொதுவில் அறிவியலில் ஆர்வம் காட்டுகிறவர்கள் இல்லை.

இப்படிப்பட்ட மக்களிடையே இருந்து அறிவியலைத் தெரிந்துகொள்ளவேண்டும்; நம்மைச் சுற்றியும் நடப்பது என்னென்ன என்பதன் விதிகளைப் புரிந்துகொள்ளவேண்டும் என்றெல்லாம் எண்ணம் உடையவர்கள் எழுவது குறைவு தான். அப்படி எண்ணம் உடையவர்களும் கல்லூரிகளிலோ பல்கலைக்கழகங்களிலோ சேர்ந்து பாடம் படிக்கவும் எடுக்கவும் போய்விடுகிறார்கள். அல்லது விஞ்ஞானிகளாக ஆகிவிடுகிறார்கள். அறிவியலால் ஈர்க்கப்பட்டு ஒரு உந்துதலில் புனைவு படைப்பவர்கள் இதனாலேயே மிகக் குறைவு. குறிப்பாகத் தமிழகத்தில்.

போலவே படிக்கும் ஆர்வம் என்பதே தமிழகத்தில் மிகவும் அருகியே வருகிறது. இதை வெற்று அறிக்கையாகச் சொல்லவில்லை. எதையுமே மேலோட்டமாகப் பார்த்துப் படித்தே நமக்குப் பழகிவிட்டது. இங்கே இலக்கியம் வேண்டாம். சேதன் பகத்தே போதும். உங்களைச் சுற்றியும் கவனியுங்கள். இலக்கியங்களையும் அறிவியலையும் விஞ்ஞானத்தையும் இன்னும் பல கலைகளையும் பற்றிய புத்தகங்கள் எத்தனை தேங்கி நிற்கின்றன என்பது தெரியும். தமிழில் இன்றுவரை எந்த விஷயத்தையுமே உள்வரை சென்று தெரிந்துகொள்ளக்கூடிய, தீவிரமான வாசிப்புப் பழக்கம் இல்லாத மக்கள்தான் மிக அதிகம். இதனால் இயற்கையாகவே எதையும் கேள்விகேட்டு ஏற்றுக்கொள்ளும் பக்குவம் இங்கே குறைவு. மாறாக, திரைப்படங்களில் நடிக்கும் நடிகர்கள்/அரசியல்வாதிகள் மீதான கண்மூடித்தனமான பற்றுதலே அதிகமாக இருக்கிறது. வாசிப்பு அதிகரித்தால் இவையெல்லாம் நம்மை விட்டு ஓடிவிடும்.

யோசித்துப் பாருங்கள். இன்னுமே தமிழ்த் திரைப்படங்களில் காதலைத்தானே பெருமளவில் காட்டிக் கொண்டிருக்கிறோம்? போலவே இன்றைய இந்திய / தமிழக இளைஞர்கள் படிப்பது எந்தப் புத்தகங்கள்? பெரும்பாலும் சில வருடங்களுக்கு முன்னர் ஹாரி பாட்டர் படித்து, இப்போது டைவர்ஜெண்ட், ஃபிஃப்டி ஷேட்ஸ் ஆஃப் க்ரே போன்றவைதான். இதுவே சம வயதுடைய ஐரோப்பிய இளைஞன் ஒருவன், அவனது நாட்டில் இயல்பாகவே இருக்கும் புத்தகம் படிக்கும் குணத்தால் இன்னும் தீவிரமான, பாசாங்கில்லாத புத்தகம் எதையேனும் படிக்கக்கூடும்.

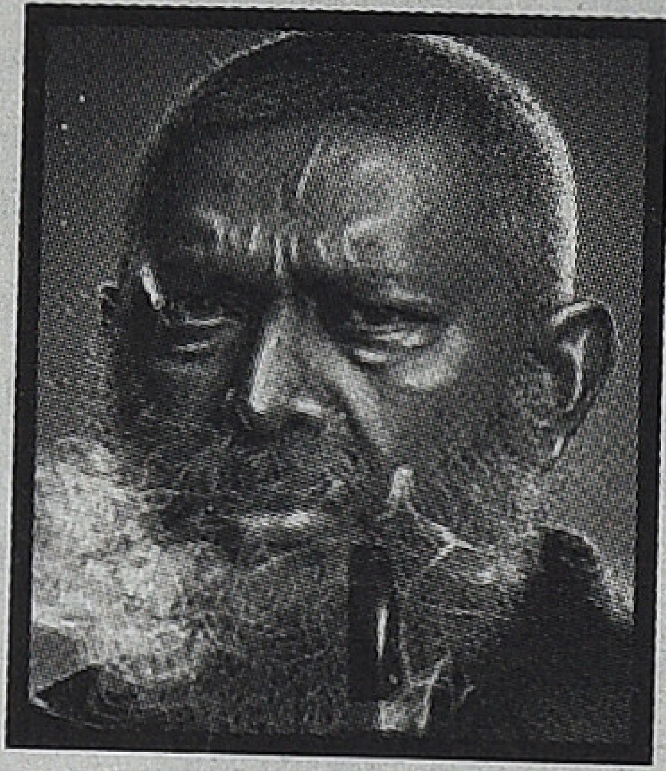
எனவே, சுஜாதா போன்ற அறிவியலில் நாட்டமுடைய, அறிவியலை எளிய மக்களுக்கும் புரியும்படிச் சொல்லமுடிந்தவர்கள் ஏராளமாக வந்தால் மட்டுமே தமிழ்நாட்டின் அறிவியல் புனைவுக் களம் செழுமையடையும். அதற்கு முதலில் திரைப்படங்களை வெறித்தனமாகப் பின்பற்றுவது குறைந்து பலதரப்பட்ட புத்தகங்களையும் படிக்கும் ஆர்வம் மிகவேண்டும். ஒரேபோன்ற சிந்தனை முறை அப்போதுதான் மாறும். அப்படி வந்தால்தான் அறிவியல் புனைவும் திரைப்படங்களும் இன்னும் உலகம் முழுதும் மிகுந்து தமிழகத்தில் மட்டுமே இல்லாத பல வகைகளும் நமது மக்களுக்குக் கைகூடும்.

அப்படி நடந்தால், உலகத் தரமான படைப்புகள் அவசியம் இந்த வகைகளில் தமிழகத்தில் இருந்து உலக அரங்குக்குச் செல்லக்கூடும். சுஜாதா வருமுன்னர் தமிழின் அறிவியல் புனைவு வகை ஏறத்தாழ (சிலர் எழுதினாலும்) இளைப்பாறித்தான் கொண்டிருந்தது; அவர் வந்ததும் சுறுசுறுப்படைந்து, பின்னர் அவர் சென்றதும் மறுபடியும் இளைப்பாறத் துவங்கிவிட்டது. இந்த நிலை சற்றேனும் மாறினால் நல்லது.

ஒட்டுமொத்தமாகப் பார்த்தால் குறைந்தபட்சம் இளைஞர்கள் படிக்கும் வெகுஜனப் புனைவுகள் கூடத் தமிழில் இல்லை. அதற்கும் சேதன் பகத் ஒருவரே இருக்கிறார். போலவே Fantasy எனப்படும் புனைவு வகையும் தமிழில் முற்றிலுமாகவே இல்லை என்றுசொல்லிவிடலாம். இந்தியாவை மொத்தமாக எடுத்துக்கொண்டு பார்த்தாலும் அது குறைவுதான். இதனாலேயே ஒன்று சேதன் பகத் இல்லையேல் அமிஷ் த்ரிபாதியின் Shiva Trilogy என்றுதான் பெரும்பாலான இளைஞர்களின் படிக்கும் விருப்பம் அமைகிறது.

ஷிவா ட்ரையாலஜி வெளிவந்த பின்னர்தான் இந்தியாவில் ஃபாண்டஸி என்ற புனைவு வகையே பிரபலம் அடைந்தது என்பது எத்தனை பெரிய பிரச்னை? அதன் தமிழ் மொழி பெயர்ப்பு இப்போது நன்றாக விற்றுக்கொண்டு இருக்கிறது. இயல்பாக, இளைஞர்களுக்காக எழுதும் எழுத்தாளர் ஒருவர் கூட இல்லை என்றே தோன்றுகிறது. இப்படிப்பட்ட எழுத்தாளர்கள் வளர்ந்து, ஃபாண்டஸிக்களையும் அறிவியல் புனைவுகளையும் எழுதத் துவங்கினால் மட்டுமே தமிழில் இப்படிப்பட்ட எழுத்துகள் வளரும். தமிழில் படிக்கும் பழக்கம் இளைஞர்களிடையே பரவவேண்டும். அதற்கும் இப்படிப்பட்ட இளைஞர்களைக் கவரக்கூடிய பல்வேறுவகையான புனைவுகள் தமிழில் எழுதப்படுவதுதான் ஒரே வழி.

ஒரு கல்லூரியில் படிக்கும் மாணவர்களுக்கு / மாணவிகளுக்குத் தமிழில் அவர்களைக் கவரக்கூடிய படைப்புகளே இல்லை என்பது வேதனை தரும் அம்சம்தானே?



அயூபிண்ட புஸ்தகம் வரலாறு மறதியின் கைப்பிரதி

இஸ்ரவேலின் முதிர் வயதிலே யோசேப்பு தனக்குப் பிறந்ததினால் இஸ்ரவேல் தனக்கு குமாரர் எல்லாரிலும் அவனை அதிகமாய் நேசித்து அவனுக்கு பலநிறமான அங்கியை செய்வித்தான். 'அவனுடைய சகோதரர் எல்லாரிலும் அவனை தங்கள் தகப்பன் அதிகமாய் நேசிக்கிறதை அவன் சகோதரர் கண்டபொழுது அவனோடே அன்பாய் பேசாமல் அவனை விரோதித்தார்கள்'

- 37:4 பழைய ஏற்பாடு

''பீத்தோவனின் அப்பசெனாட்டாவை நான் முழுதும் அறிவேன். இருந்தும் அன்றாடம் அதை செவிமடுக்க வேண்டுமென விரும்புகிறேன். அது அற்புதமானது, பரிசுத்தமானது அதை கேட்கும்பொழுதெல்லாம் இத்தனை அற்புதங்களை படைக்கவல்லவர்களான மனிதர்கள் உள்ளனர் என்று பெருமையாகவும், சற்றே அப்பாவித்தனமாக கூட நான் எண்ணுவதுண்டு. இசையை நான் அதிகமாக கேட்க முடிவதில்லை அது என் நரம்புகளில் தாக்கம் செலுத்துகிறது. இத்தனை மோசமான நரகத்தில் வாழ்ந்து கொண்டிருந்தாலும் இத்தனை அழகான படைப்பை உருவாக்குபவர்களிடம் அன்பான, ஒன்றுமில்லாத இனிமையான விஷயங்களை காதில் கிசுகிசுக்கத் தூண்டுகிறது. தலையை தடவித்தர தூண்டுகிறது. ஆனால் இந்நாட்களில் அப்படிச் செய்தால் பதிலுக்கு அவர்கள் நம் கையை கடித்துவிடக் கூடும் கருத்தியல் ரீதியாக மனித உறவுகளுக்குள் வன்முறையை நாம் எதிர்த்தாலும், கருணையே இல்லாமல் அந்த மனிதரின் தலையில் அடிக்கவேண்டியிருக்கிறது. ம்ம்.. நம் பாடுதான் எவ்வளவு திண்டாட்டம்.''

- பிதோவனின் இசைகோர்வைகள் நிகழ்த்தப்பட்ட நிகழ்விலிருந்து பாதியில் வெளியேறியது குறித்து மக்ஸிம் கார்க்கிக்கு விளாதிமீர் இலியச் லெனின் எழுதிய கடிதத்தில் இருந்து.

பழைய ஏற்பாட்டை தோய்ந்து வாசித்தவர்களுக்கு யோசப்பின் கதை ஓர்மையிருக்கும். சகோதரர்களால் இறந்துவிட்டதாக நம்ப வைக்கப்பட்ட யோசப், தப்பி எகிப்திற்குப் போய் கனவுகளுக்கு பொருள் சொல்பவனாக பெரும் புகழ் பெறுகிறான். பின்னர் எகிப்துக்கு வரும் தன் சகோதரர்களை அவன் பழிவாங்குவான். இந்த பழைய ஏற்பாட்டின் கதையை இயக்குநர்/ஒளிப்பதிவாளர் அமல்நீராடும் அவரது குழுவினரும் வேறொரு வெளியில் நிகழ்த்தியிருக்கிறார்கள்.

ஓர் இடதுசாரி தலைவர் எழுதும் நாவலிருந்து விரிகிறது திரைப்படம். அவசரநிலை காலத்தில் மூணாற்றின் பழைய கதையை தட்டச்சு செய்து கொண்டிருக்கிறார் அவர்.

தச்சோ என்ற பணிக்காரன் (அவன் பின்னதாக 'அயூப்' என்கிற பெயரில் ஹாரிசன் துரையால் மதமாற்றம் செய்யப்படுகிறான்.) அவன் துரையின் நம்பிக்கைக்குரிய வேலைக்காரன் ஆகிறான். அவரைப் பொறுத்தவரை அவன் அவருடைய விசுவாச வேட்டை நாய். ஹாரிசன் துரை நீலகிரியிலிருந்து வரும் கள்ளியிடம் நெருக்கமாக (அது தச்சோவிற்கும் மற்றவர்களுக்கு அறவே பிடிக்கவில்லை.) இதை அறிந்த துரையின் மனைவி கோபித்துக்கொண்டு இங்கிலாந்து புறப்பட்டுப் போகிறார். கள்ளியோடு சேர்ந்து வாழத் துவங்குகிறார் துரை. முதல் உலகப்போர் காரணமாக அவருடைய தேயிலை ஏற்றுமதி தொழில் கடும் நஷ்டமடைய மூலதனம் திரட்டுவதற்காக லண்டன் புறப்படுகிறார். பயணத்தின் இடையில் கொச்சியில் மாரடைப்பு காரணமாக மருத்துவமனையில் சேர்க்கப்பட்டு மரிக்கிறார் அவர். அயூப், துரையின் மொத்த சொத்தையும் கைப்பற்றுகிறான். கர்ப்பிணியான கள்ளியை வீட்டைவிட்டு துரத்துகிறான். கள்ளி 'நீயும் உனது குடும்பமும் அழிந்துபோகுமென' சபிக்கிறாள்.

அயூப்பின் மூன்றாவது மகன் அலோஷி, அப்பாவின் இயல்புக்கு நேர்மாறான அம்மாவின் சுபாவத்தைக் கொண்டவன். அம்மா மரித்ததோடு வீட்டைவிட்டு ஓடுபவன் இந்திய கடற்படையில் சேர்ந்து சாகசப் பயணங்கள் பல மேற்கொண்டு, மும்பை 1946 கப்பற்படை எழுச்சியில் முன்னணித் தோழனாக பங்கேடுத்து, பிரிட்டீஷ் அரசால் பணிநீக்கம் செய்யப்பட்டு காம்ரேட் அலோஷியாய் தன் பாழ்யகாலத் தோழி மார்த்தாவை, (கள்ளியின் மகள்) அழைத்துப் போக மூணாறு வர அதன் பின் நிகழ்பவையே மீதி திரைப்படம்.

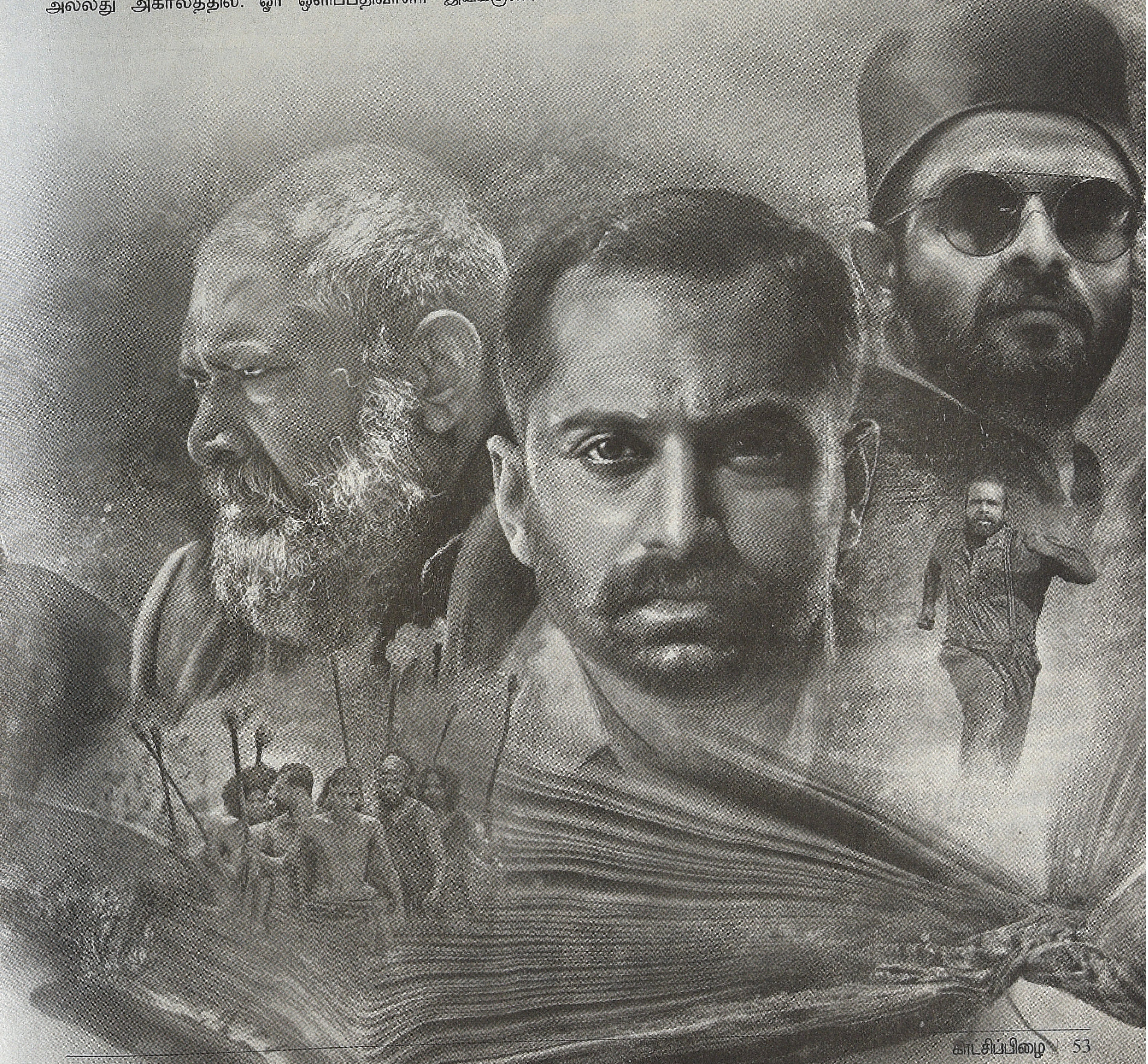
சமீபத்தில் காட்சிபூர்வமாக மாறிய மலையாள சினிமாவில் (நீண்டகாலமாக மலையாள சினிமா காட்சிபூர்வமான சினிமாவை பின்தள்ளியே வைத்திருந்தது. நாடகீயம்தான் மலையாள

சினிமா. மிகச்சிறந்த நடிகர், நடிகைகள், நல்லகதை, நேர்த்தியான திரைக்கதை, இதன் வழியேதான் விடாது அது தன்னை நிலைநிறுத்திக்கொண்டது) மிக சமீபத்திலேயே அஞ்சலிமேனன், ஆஷிக் அபூ, ராதாகிருஷ்ணன், போன்ற இளைஞர்களால் சத்தியன் அந்திக்காடு, கமல், சிபிமலயில் போன்ற பழைய நாடகீய இயக்குநர்களிடமிருந்து மலையாள சினிமா விடுவிக்கப்பட்டது.

காட்சியும் கேமரா கோணங்களும் அதில் காணப்படும் வண்ணங்களும், ஒளி அளவும் நம்மை வேறெங்கோ இட்டுச் செல்கின்றன. படம் முழுக்க கையாளப்படும் நிறம் நம்மை அக்காலத்தில் கொண்டு போய் நிறுத்துகிறது அல்லது அகாலத்தில். ஓர் ஒளிப்பதிவாளர் இயக்குனர் ஆகையில் நிகழும் மாயமது. (தமிழில் மிக அரிதான சமயங்களில் இயக்குநர் பாலுமகேந்திரா இந்த சாத்தியத்தை தொட்டிருக்கிறார்.) திரைப்படம் முடிந்து வெகு நேரமாகியும் காட்சிகள் மனதிலிருந்து அகல மறுக்கின்றன.

1900களிலிருந்து 1940 இறுதிவரை நிகழும் கதையை புத்திசாலித்தனமாக காட்சிப்படுத்துகிறார்கள்; முழுக்க முழுக்க வெளிகள், மலைமுகடுகள், பள்ளத்தாக்குகள், அடர்காடுகள் என. இயற்கைக்கு காலம் உண்டா என்ன?

வசனங்களும் நடிப்பும் நம்மை போதைக்குள்ளாக்கு கின்றன. ஃபகத் பாசில் மலையாள சினிமாவுக்கு கிடைத்த மகத்தான கொடை. 2004ல் 'கையெத்தா தூரத்தே' என்ற



படத்தில் கதாநாயகனாக அவர் தந்தை பாசிலால் அறிமுகம் செய்யப்பட்டு படம் படுதோல்வி அடைந்து, சிலவருடங்கள் தலைமறைவாகி, பின் லேசான முன்வழுக்கையோடு ஃபகத் திரும்பி வருகையில் மலையாள சினிமா கனவு கண்டிருக்காது. அது ஒரு நம்பமுடியாத 'திருச்சு வரவு' என்று. நான் பார்த்த அபாரமான மறுவருகை சினிமாவில் இதுவே என்பேன்.

'22 ஃபிமேல் கோட்டயம்' திரைப்படத்தில் வில்லனாக வந்து மெதுமெதுவாக நகர்ந்து ஃபகத் பாசில் இன்றைய மலையாள சினிமாவின் தவிர்க்கமுடியா நாயகன் ஆகியிருக்கிறார்.

ஃபகத்திற்கு படத்தில் மொத்தமாகவே பத்துவரிதான் வசனம். அவரும் லாலும் அவ்வளவு நம்பகத்தன்மையோடு பாத்திரங்களை வெளிப்படுத்துகிறார்கள். அலோஷியின் சகோதரர்களாக வருகிற நடிகர்கள், அலோஷியின் மூத்த சகோதரனின் மனைவியாக பத்மபிரியா. (பத்மபிரியாவிற்கு தமிழ் சினிமா ஒரு நல்ல நடிகைக்கான வாய்ப்பை இதுவரை வழங்கவே இல்லை) ஒரு காட்சியில் அலோஷியின் உதட்டோரத்தில் ரொட்டித் துண்டு ஒட்டியிருப் பதாகக் கூறி, அதைத் துடைக்க நீளும் கரங்களின் வழியாக தன் காமத்தை அவர் வெளிப்படுத்த, அதை அறிந்த அலோஷி எழுந்து போக அதன்பின் பிரியா பார்க்கும் பார்வை மலை களைத் துளைக்கவல்லது.

உரையாடல்களை கூர்மையாக எழுதியிருக்கிறார்கள்.

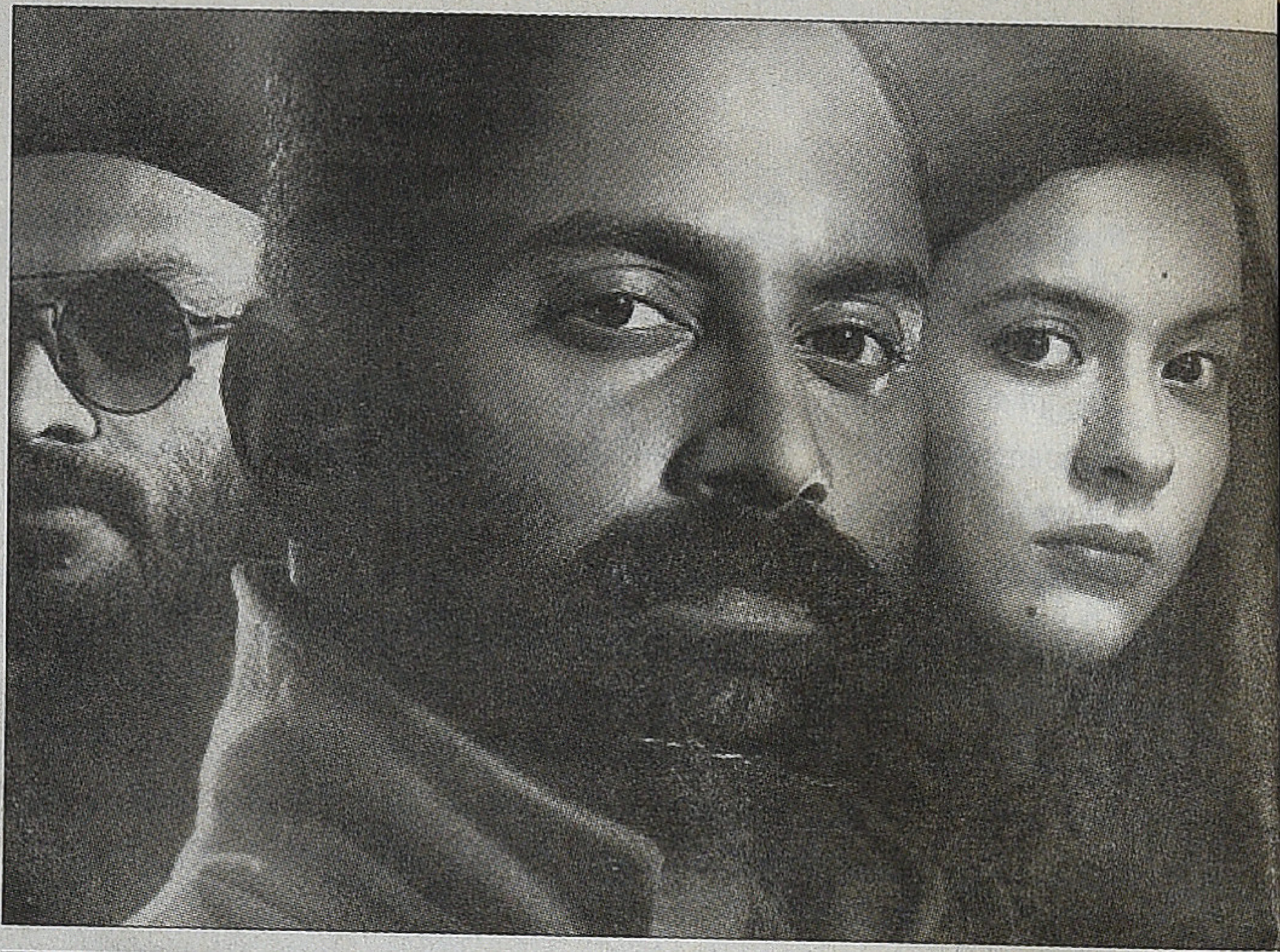
மதுரையின் புகழ் பெற்ற மர வியாபார குடும்பத்தின் வாரிசான அங்கூர் ராவுத்தர் பாத்திரம் ஏற்கும் ஜெயசூர்யா (மதுரையில் ராவுத்தர் பெயரில் உண்மையில் பெரிய மரவியாபார குடும்பம் உண்டு அவர்கள் மலையாள சினிமா பார்ப்பார்களா? நான் அறியேன்) அயூப்பை கொல்வதற்காக இடதுசாரி கட்சித் தோழர்களை சந்திக்கிறார். அந்த உரையாடல் இப்படி நீள்கிறது:

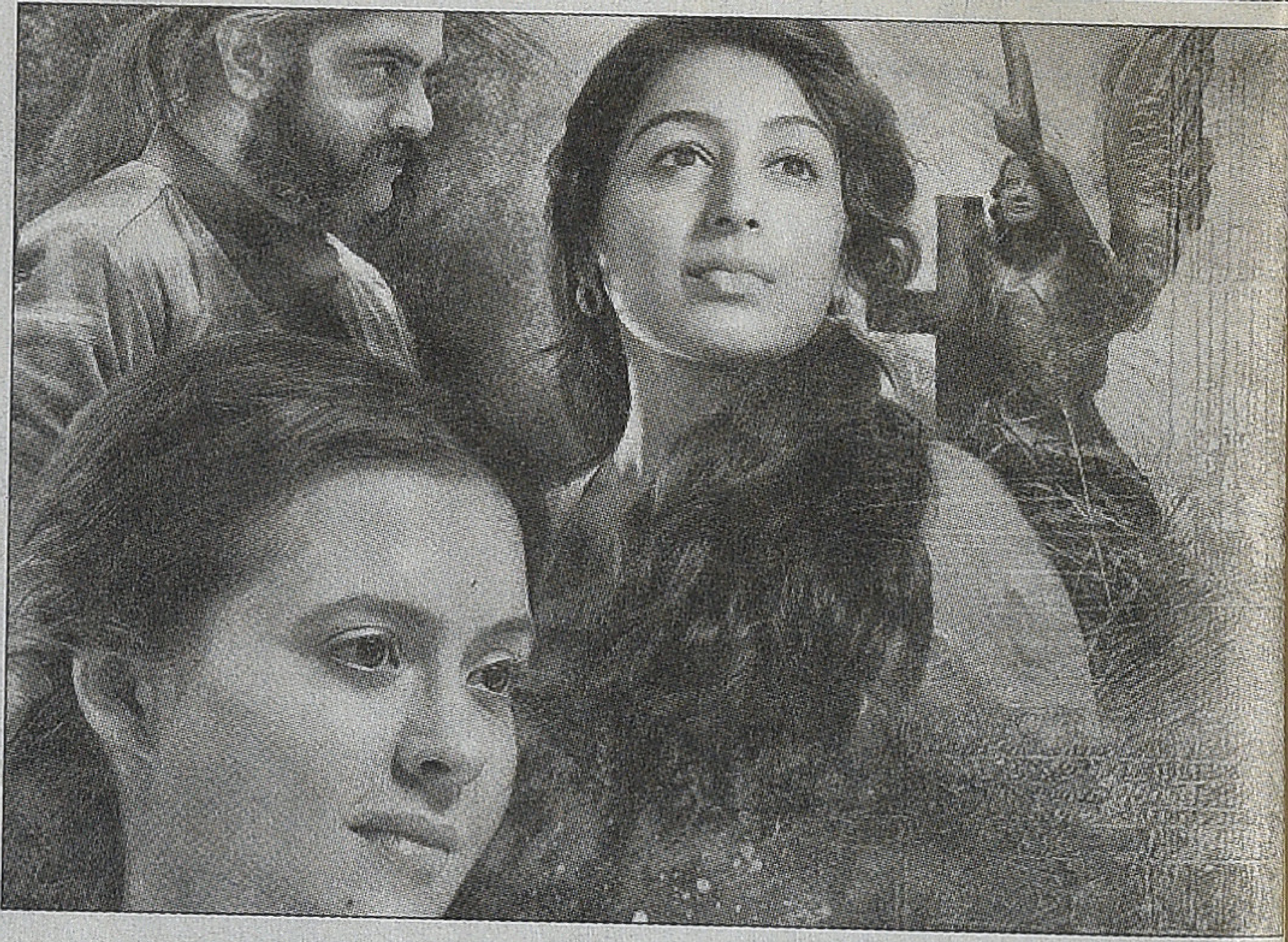
ராவுத்தர்: "நீங்க எனக்காக அய்யூப் முதலாளியை கொல்லணும். நான் செஞ்சா அது கொலை நீங்க செஞ் சா புரட்சி"

இடதுசாரி தோழர்: "நான் ரத்தம் குடிக்கிற மிருகத்தை பார்த்திருக்கேன் முதல் முறையாக தங்கப்பல் வச்ச மிருகத்தைப் பார்க்கிறேன் இன்னைக்கு உங்களுக்காக அயூப் முதலாளியை கொன்னுட்டா நாளைக்கு உங்களைக் கொல்றது சிரமமாகிடும்."

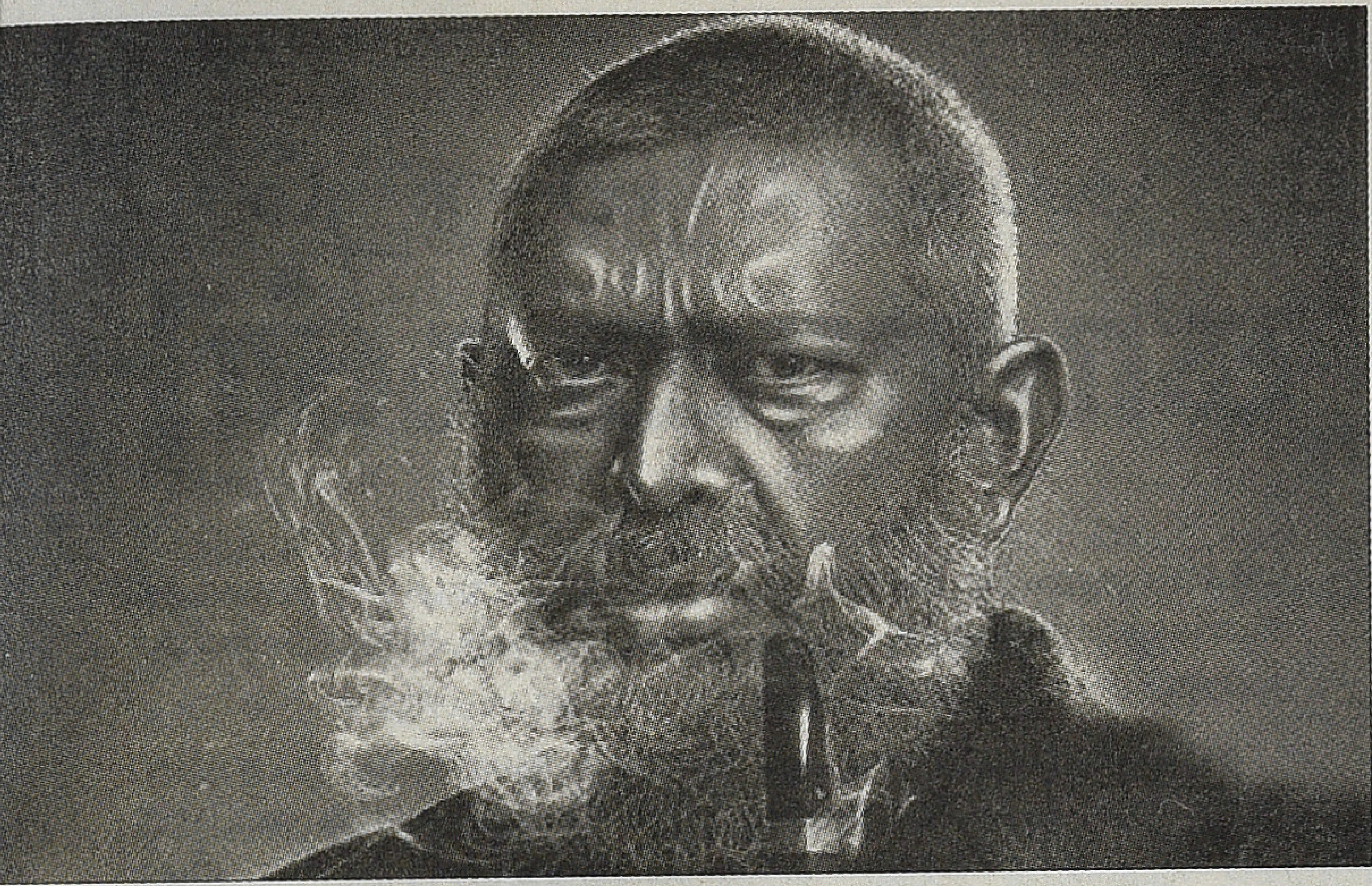
1946 பம்பாய் கப்பல் படை எழுச்சியில் பங்கெடுத்த நாயகன் அலோஷி பின்னதாக கஞ்சா கடத்துபவனாக மாறுகையில் அவனை சந்திக்கும் இடதுசாரி தோழர் 'ஏன் இந்த மாற்றம்' என கேலி தொனிக்க கேட்க 'அராஜகம் கோலோச்சுகையில் அநீதி தான் நீதி' என்கிறான்.

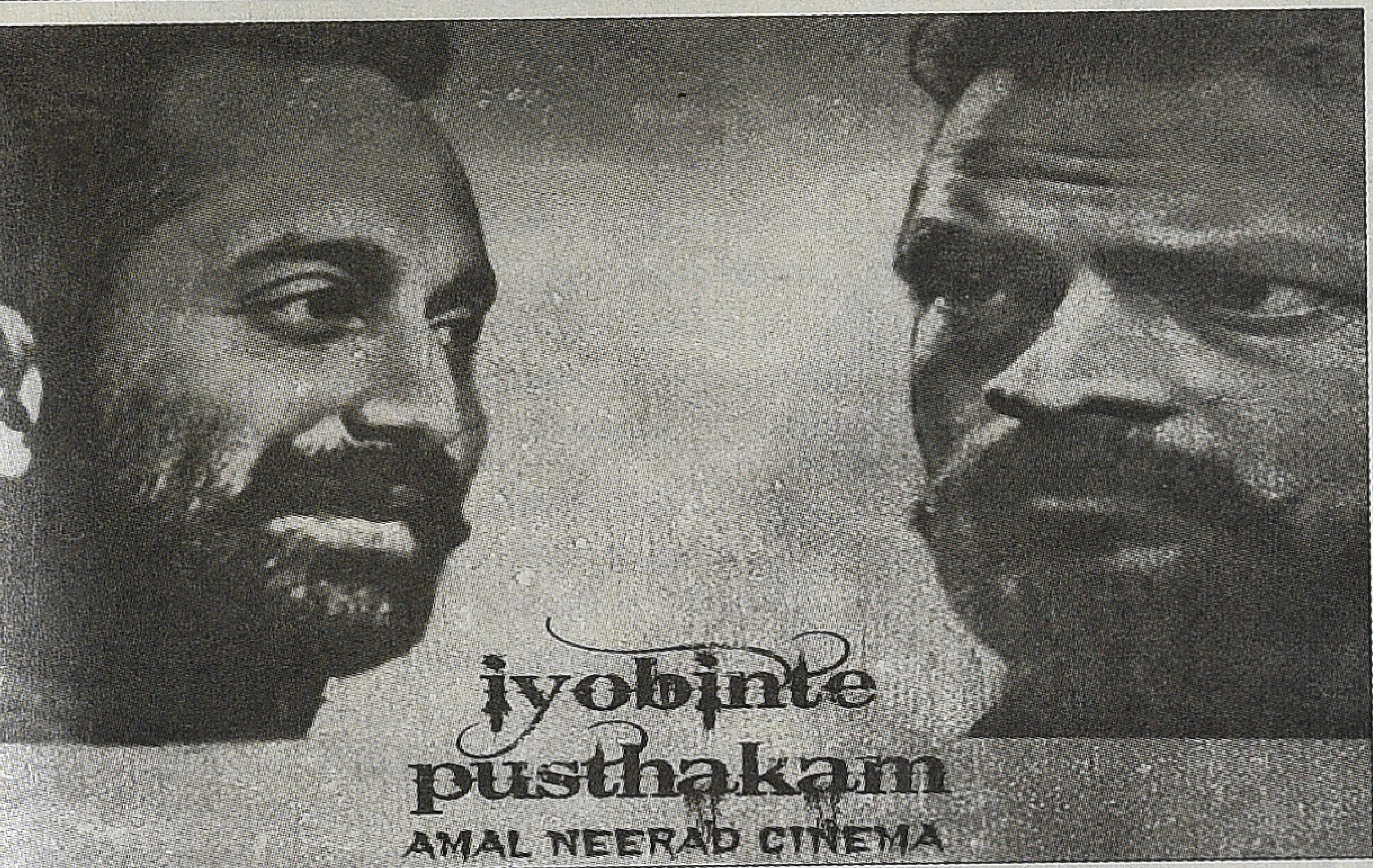
அலோஷியிடம் அவன் ஆதிவாசி நண்பன் செம்பா சொல்கிறான் "வேற வழி இல்லை. தேனிக்கு கஞ்சா கடத்தும் பாண்டிகளோட (கேரளத்தில் தமிழர்களைக் குறிக்கும் இழிசொல்) வேலை பார்க்கிறேன். ஆனால் பாண்டிகளுக்கு பெண்களை வீடேறிப் பிடிக்கிற சுபாவம் கிடையாது." இது சமீப மலையாள சினிமாவில் நடந்திருக்கும் நல்மாற்றங்களில் ஒன்று. தமிழர்களை இழிவுபடுத்துவது குறைந்திருக்கிறது. அலோஷி தமிழர்களை தமிழர் என்றே சொல்கிறார்.





அதே சமயத்தில் மதுரை ராவுத்தர், பிரியாணியை அறிமுகப்படுத்தி அயூபின் மகன்களை வளைப்பதுபோன்ற காட்சிகளும் உண்டு. அலோஷி குழுவினர் கொடைக் கானலுக்கு கஞ்சாவை வெள்ளைக்காரர்களுக்கு கொண்டு போய் சேர்க்கும்பொழுது இன்றைய நவீன உடையில் அமலாபால் பாடும் பாடல் நாம் மறக்கவேண்டிய அபத்தக் கனவு. காலகாலமாக இப்படியான பாடல்கள் தமிழ் மற்றும் மலையாள சினிமாக்களில் உண்டு. நாயகன் ஒரு பெரிய பேரத்திலே ஈடுபடும்போது, ஒரு வியாபாரத்தை முடிக்கும்பொழுது, வில்லன் கோட்டைக்குள் நுழைந்து துப்பறியும்போது இப்படியான தங்கள் கண்களில் காமம் பொங்க நாயகனை நோக்கியே பாடுவார்கள் ஆடுவார்கள். நாயகன் அவர்களை பொருட்படுத்தவேமாட்டார். காரியம் முடிந்து புறப்படுகையில் உறுதியாக சொல்லமுடியா வண்ணம் நாயகன் திரும்பி அப்பெண்ணை பார்ப்பார். அந்த பார்வையின் வழி அந்தப் பெண் தன் உச்சத்தை (orgasm) அடைவாள். இன்னும் எத்தனை காலத்திற்கு 'இந்த வாலிப வயோதிக' அபத்தங்கள் தொடரும் நாம் அறியோம். ஊழிக்காலம் வரை தொடருமோ என்னவோ?





நிறைய நிறைய நுட்பமான பாத்திரங்கள். யாரும் யாரையும் இடித்துக்கொண்டு நிற்காமல் அவரவர்க்கான அடையாளங்களோடு மலைவெளியில் அலைகிறார்கள்.

அயூபை அவரது இரண்டு மகன்களும் சொத்துகளைப் பிரித்தப்பின் ஒரு விருந்தினர்(மதுரை ராவுத்தர்) வருகையின் பொழுது உள்கட்டுக்கு அவரை மாற்றுகிறார்கள். அயூப் அப்பொழுது கோபப்படுகிறார். வெள்ளைக்காரன் காலத்திலிருந்து உடன் இருக்கிற கணக்குப்பிள்ளை லாசர் சொல்கிறார் ''முதலாளி உங்க மகன்களை நினைத்து நீங்க பயப்படணும். ஏன்னா அவங்க உங்களோட மகன்கள். இந்த லாசர் எப்போதும் இருப்பான் அது வெள்ளைக்கார துரையானாலும் சரி. அயூப் முதலாளி ஆனாலும் சரி. உங்கள் மகன்கள் ஆனாலும் சரி. லாசர் எப்பொழுதும் நாற்காலியின் வலதுபக்கம் நிற்பான்'' அயூப்பின் வீழ்ச்சி மிகநுட்பமாக சொல்லப்படுகிற காட்சியிது. நமக்கு மக்ஸிம் கார்க்கியின் அர்த்தமோன்கள் (மூன்று தலைமுறைகள்) நினைவுக்கு வரும் கலை தருணமிது .

அயூப் முதலாளி யானையை சுட்டு வீழ்த்தும்போது எடுக்கப்படும் புகைப்படம் நமக்கு பலநூறு மகராஜாக்கள் புலியை 'சுட்டு வீழ்த்தி' அதன்மேல் கால்வைத்து எடுத்துக் கொள்ளும் புகைப்படங்களின் வரலாற்றைச் சொல்கிறது.

இவ்வளவு பரவசப்படுத்தும் வரலாறும் புனைவும் கலந்த இந்த சினிமாவை (1957 உலகத்தில் முதல் முறையாக தேர்தலின் வழி கேரளத்தில் ஆட்சிக்கு வரும் இடதுசாரி அரசாங்கத்தில், மூணாறில் கட்சிப்பணி செய்த புன்னோஸும் அவரது மனைவியும் வெற்றி பெற்று மந்திரி சபையில் இடம் பெறுகிறார்கள் என கதைசொல்லி தன் குரல் வழி சொல்கிறார்.) தமிழ்தேச கைவிளக்குகொண்டும் கொஞ்சம் பார்க்கவேண்டியிருக்கிறது. ஒரு படைப்பாளியாய் மேலே உள்ள வரியை எழுதுவதில் தயக்கமிருந்தாலும் வேறு வழியில்லை.

மூணாறு நாம் அறிந்தவரை தமிழர்களின் ரத்தம். துல்லியமாகச் சொன்னால் தலித்துகளின் ரத்ததின் வழியே அந்தக் காடு சீரமைக்கப்பட்டது. தேயிலையும் காபியும் நடப்பட்டன. அதன் வழி வெள்ளைக்கார முதலாளிகள் லண்டனிலும் பர்மிங்ஹாமிலும் இரவுகளில் குதூகலமாய் கோப்பைகளை உயர்த்த முடிந்தது. இந்தத் திரைப்படத்தில் தமிழர்கள் வரவேயில்லை. 1940களில் மூணாறு தமிழர்களால் நிரம்பியிருந்தது. படத்தில் தமிழர்கள் கஞ்சா கடத்துகிறாகள் என்ற வரி வசனமாத்திரமே வருகிறது. தமிழர்களே இல்லாத மூணாறே இவர்கள் காட்டும் மூணாறு.

1940ல் மூணாறு என்னவாக இருந்தது என்பதற்கு நான் நம் பக்க அன்வர் பாலசிங்கத்தின் ''செந்நீர்'' நாவலை ஆதாரமாகக் காட்ட மாட்டேன். மலையாள இலக்கிய உலகம் போற்றும் எஸ்.கே. பொற்றக்காட்டின் ''விஷக்கன்னி'' என்ற நாவல் மூணாறு எத்தனை தமிழர்மயமாய் இருந்தது என்று துல்லியமாய் சொல்லும்.

படத்தில் காட்டில் குடியேறுகின்றவர்களைப் பற்றி ஒரு வசனம் உண்டு. 'எறும்புகளைப் போல கோட்டயத்திலிருந்தும் பாலாவிலிருந்தும் ஊர்ந்துவருகிறார்கள்' அதைவிட மோசமாக தென் தமிழகத்திலிருந்து தமிழர்கள் வந்தார்கள்.

அயூப் முதலாளியின் மூத்தமகன் கொல்லப்பட்டபின் இழவு வீட்டில் ஒப்பாரிக்காக வீட்டுக்கு வெளியே இருத்தி வைக்கப்பட்டிருக்கும் நம் அப்பத்தாக்கள் மாத்திரமே படத்தில் தமிழர்கள்.

உறுதியாய் இது ஒரு நல்ல சினிமாவே. ஒரு தமிழனாய் இதை இப்படித்தான் பார்க்க முடியுமென்பது எனது துரதிஷ்டமாக இருக்கக்கூடும் என்செய்வது நமது நாட்காட்டியில் எல்லா திசையிலும் சூலம்தான். கிழக்கே ஈழம், தெற்கே கூடங்குளம், மேற்கே முல்லைப்பெரியாறு, விரைவில் வருகிறது நியூட்ரினோ. வடக்கு நமக்கு நிரந்தர சூலம்.

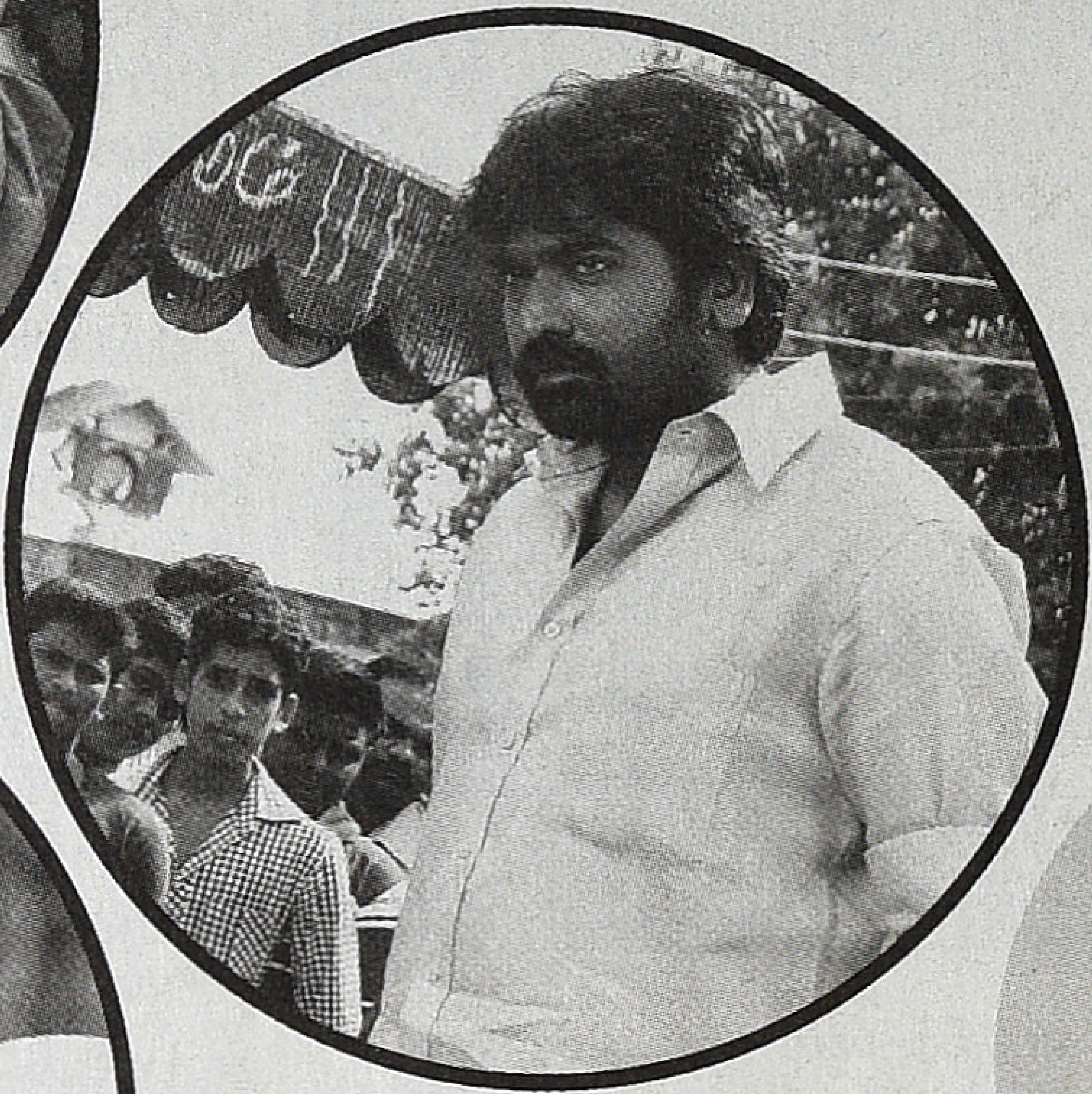
ஓர் இடதுசாரி எழுதும் நாவலாகத்தான் இந்தத் திரைப்படம் விரிகிறது. ஒரு மலையாள இடதுசாரி தலைவர் மூணாறின் 'வரலாற்றை' இப்படித்தான் எழுத விரும்புவாரோ என்னவோ?

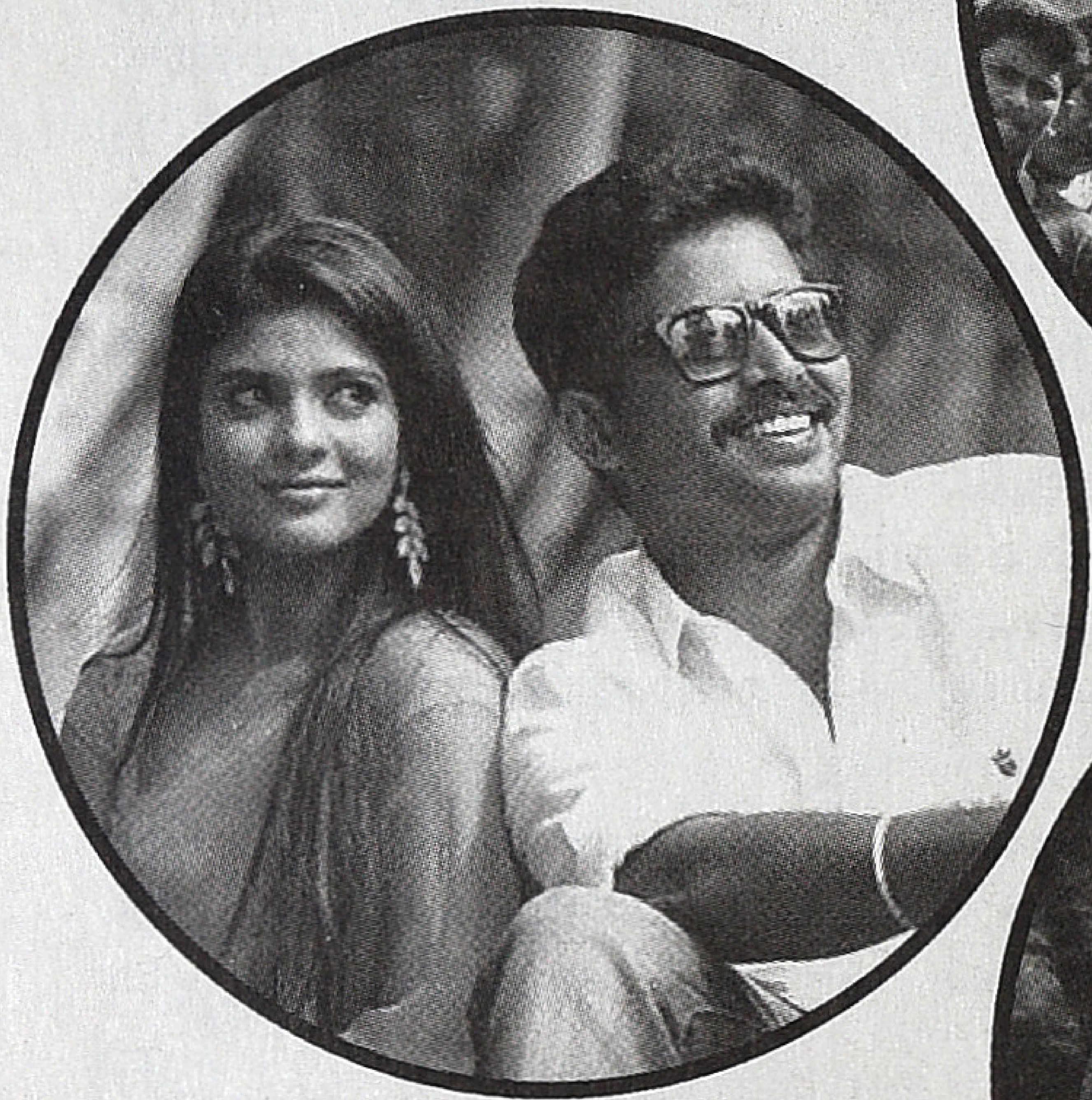
வரிசைகட்டி வெளியாகும் சின்ன படங்கள்:

மழையில் வளரும் காளான்கள்!

பெரிய ஆலமரம் வீழ்ந்தால், அது இருந்த இடத்தில் குறைந்தது வேலிகாத்தான்களாவது வளரும்தானே. அப்படியிருக்க காளான்கள் முளைப்பதில் ஆச்சரியமென்ன?

தீபாவளி வெளியீடாக ஆடம்பரமாக வெளிவந்த நட்சத்திரப் படங்களான கத்தியும், பூஜையும் ஆரம்பநிலை வசூல்வேட்டையோடு திருப்திபட்டுக் கொண்டன. அடுத்தடுத்த வாரங்களில் திரை அரங்குகளின் கல்லாப்பெட்டி கிட்டத்தட்ட காலிதான்.





காற்று வாங்கிக்கொண்டிருந்த அரங்குகளின் நாற்காலி களை முழுமையாக நிரப்ப முடியாவிட்டாலும் பொன் வைக்கிற இடத்தில் பூவை வைப்போம் என்று சிறுமுதலீட்டு படங்களை வரிசையாக களமிறக்கத் தொடங்கினார்கள்.

'லிங்கா' வரும் வரை நிலைமை இப்படியேதான் மப்பும் மந்தாரமுமாக நீடிக்கும் என்பது உறுதி.

அக்டோபர் மாதத்தின் கடைசி நாளில் 'தில்'லாக விஜய்க்கும், விஷாலுக்கும் சவால்விட களமிறங்கிய திரைப்படங்கள் சோக்கு சுந்தரம், நெருங்கி வா முத்தமிடாதே, கல்கண்டு மற்றும் காதலுக்கு கண்ணில்லை.

சின்ன வயதில் சினிமா ஆசையால் ஊரைவிட்டு சென்னைக்கு ஓடிவந்து நொந்து நூடுல்ஸாகி ஊர் திரும்பி கொஞ்சம் காசு பணம் சேர்ந்தபிறகு அவரே தயாரித்து அவரே நடித்த படம் மாதிரி இருந்தது 'சோக்கு சுந்தரம்'. தமிழ் சினிமா ஒரே நேரத்தில் ஒரே ஒரு பவர்ஸ்டாரைதான் தாங்கும்.

நாகேஷின் பேரன் அறிமுகமான படம் என்பதை தவிர்த்து எந்த விசேஷமும் இல்லாமல் வெளியான சுவடே இல்லாமல் மறைந்த 'கல்கண்டு', யாருக்குமே இனிக்க வில்லை. போலவே 'காதலுக்கு கண்ணில்லை'. யாருமே கண்ணெடுத்து காணவில்லை.

'நெருங்கி வா முத்தமிடாதே', லட்சுமி ராமகிருஷ்ணனின் இயக்கத்தில் இரண்டாவது படம். முதல் படமான 'ஆரோகணம்' அளவுக்கு பேசப்படவிட்டாலும், இது ஒரு குறிப்பிடத்தக்க முயற்சி என்பதில் சந்தேகமில்லை. இன்னமும் 'ரோட் ட்ரிப்' படங்களுக்கு தமிழர்கள் சரியாக பழகவில்லை. போலவே தெரிந்த முகங்கள் இடம்பெறாத சினிமாக்களையும் ஏற்றுக் கொள்வதில் அவர்களுக்கு தயக்கமிருக்கிறது. இந்த எழவால்தான் எல்லாரும் நட்சத்திரங்களின் பின்னால் ஓடி தொலைக்க வேண்டியிருக்கிறது. பெண் இயக்குனர் என்பதாலேயே 'பெண்ணியம்', 'உரிமைக்குரல்' என்று போலிபாவனையோடு சாகடிக்காமல், நார்மலாக படம் எடுக்க நினைக்கும் லட்சுமி ராமகிருஷ்ணன் நம்பிக்கை தருகிறார்.

பெட்ரோல் கையிருப்பு இல்லாமல் நாடே முடங்கிப் போகிறது. இச்சூழலில் ஒரு லாரி பயணம். இடை இடையே குறுக்கிடும் பாத்திரங்கள். வெற்றிகரமாக இறுதிக்காட்சியில் முறியடிக்கப்படும் மாபெரும் சதித்திட்டம் என்று திரைக்கதைக்கு சுவாரஸ்யமான ப்ளூப்ரிண்ட். பிரும்மாண்டமாக சித்தரிக்க வேண்டிய காட்சிகளை கூட காசு மிச்சப்படுத்துவதற்காக குழந்தைகள் பள்ளியில் டிராமா நடத்துவதைப் போன்ற செலவில் எடுத்திருக்கிறார்கள் என்பதுதான் திருஷ்டியாகி விட்டது.

ஒரு கோடி, இரண்டு கோடி வைத்துக்கொண்டு படமெடுக்க நினைக்கும் தயாரிப்பாளர்கள் தாராளமாக லட்சுமி ராமகிருஷ்ணனை அணுகலாம். சிக்கனமாகவும், தரமாகவும் இயக்க தெரிந்த வித்தை இவருக்கு சாத்தியமாகி இருக்கிறது. அநியாயத்துக்கு சிக்கனமாக விளம்பர விஷயத்திலும் படத்தயாரிப்பாளர்கள் கறாராக இருந்ததால், படம் வெளியான தகவல் கூட மக்களுக்கு கிடைக்காமல் பரிதாபமாக தோற்றிருக்கிறது. ஆனால், பார்த்தவர்களில் பலரும் பாராட்டினார்கள் என்பது மட்டும் உறுதி.

நவம்பரின் முதல் வாரத்தில் 'ஒரு ஊர்ல ரெண்டு ராஜா', 'ஜெய்ஹிந்த் 2', 'முகப்புத்தகம்' என்று மூன்று படங்கள்.

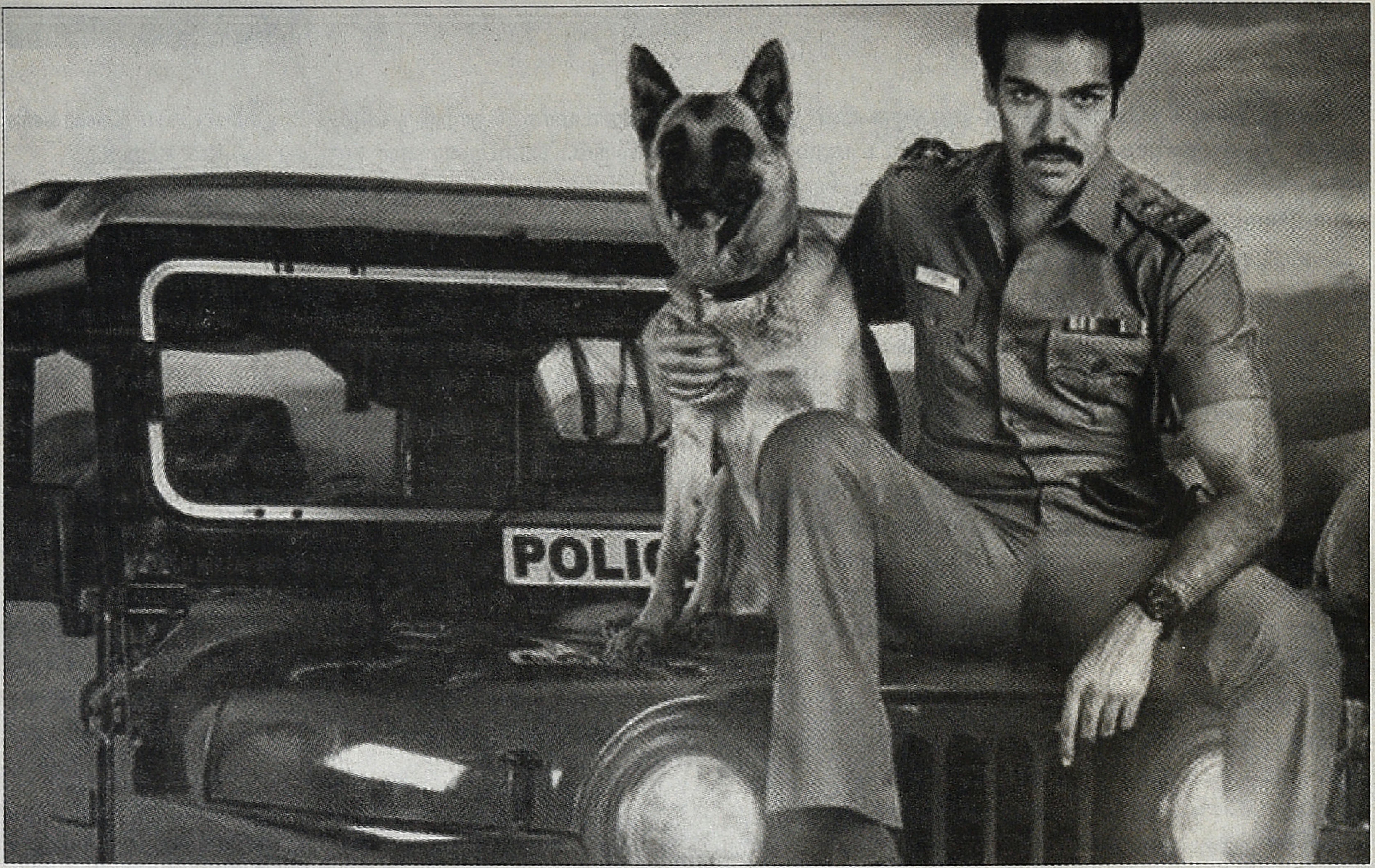
இதில் 'முகப்புத்தகம்' தமிழ்நாடு முழுக்கவே மொத்தமாக பத்து தியேட்டர்களில் வெளியாகி இருந்தால் அதிசயம் என்பதால், அந்த படத்தை பார்த்தவர்களை கூட நாம் கண்டுபிடிப்பது என்பதே மகத்தான சாதனையாகி விடும்.

விமல், சூரி காம்பினேஷனில் வெளிவந்த 'ஒரு ஊர்ல ரெண்டு ராஜா'வுக்கு விளம்பரங்கள் அமளிதுமளிப்பட்டன. தமிழகத்தின் சிறுநகர இளைஞர்களை அசலாய் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் ஆளுமை கொண்டவர் என்பதால் விமலுக்கு சொல்லிக் கொள்ளும்படியான 'ஓபனிங்' இருக்கிறது. கூடவே சூரி நடித்தால் காமெடியாக இருக்கும் என்று நம்புபவர்களும் பெருகியிருக்கிறார்கள். 'தாராள மனசோடு' ப்ரியா ஆனந்த் போஸ் கொடுத்த போஸ்டர்கள், சுவரொட்டி ஒட்ட தடை செய்யப்பட்டிருந்த சென்னை சுவர்களிலும் தடையை மீறி புரட்சிகரமாக ஒட்டப்பட்டது.

எனவே, தியேட்டருக்கு முதல் நாள் கூட்டம் குடும்பத்தோடு வந்ததில் ஆச்சரியம் ஏதுமில்லை. நடிப்பு கிலோ என்ன விலை என்று திரையில் விமல் கேட்க, சூரி காமெடிதான் செய்கிறாரா அல்லது குணச்சித்திரப் பாத்திரமா என்கிற குழப்பம் நீடிக்க, ப்ரியா ஆனந்த் ரயிலில் இருந்து இறங்கி ஓடிப்போய் டாஸ்மாக்கில் 'சரக்கு' வாங்கஞ் சீக்கிரமா படத்தை ஆரம்பிங்கடா என்று ஆடியன்ஸ் கதறத் தொடங்கி விட்டார்கள். 'கத்தி' பாணியில் இவர்களும் 'சோஷியல் மெசேஜ்' சொல்லப் போகிறார்கள் என்று தெரிந்ததுமே 'பத்து மணிக்கு கடையை மூடிடுவானுங்களே?' என்று ஆதங்கத்தோடு மாலைக்காட்சிக்கு வந்த கூட்டம், க்ளைமேக்ஸை கூட பார்க்காமல் தியேட்டரை விட்டு பதட்டத்தோடு சிதறியது.

அர்ஜூன் இயக்கி, ஹீரோவாக நடித்த ஜெய்ஹிந்த்2வுக்கும், தொண்ணூறுகளின் மத்தியில் அவர் நாயகனாக நடித்து வெளிவந்து மாபெரும் வெற்றி பெற்ற 'ஜெய்ஹிந்த்'துக்கு ஸ்நானபிராப்தி சற்றும் இல்லை. 'டிவியிலே பார்க்காமே, இனிமே தியேட்டருக்கு வந்து படம் பார்ப்பியா, படம் பார்ப்பியா?' என்று கேட்டு, எதையோ கழட்டி ரசிகர்களின் முகத்தில் அடித்தது மாதிரி அதிர்ச்சியை ஏற்படுத்தியது இப்படம். 'கத்தி', 'ஒ.ஊ.ரெ. ராஜா' வரிசையில் இப்படமும் சமூகத்துக்கு மெசேஜ் சொல்ல ஆரம்பிக்க, 'நாங்கள்லாம் உங்களுக்கு என்ன பாவம்யா பண்ணோம், தமிழனா பொறந்தது அவ்ளோ பெரிய குத்தமா?' என்று படம் பார்த்துக் கொண்டிருந்தவர்கள் ஒப்பாரி வைத்து அழுதார்கள்.

இந்த இரு படங்களுமே மீடியமான பட்ஜெட்டில்தான் தயாரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. முறையே இயக்குனர் கண்ணனும், அர்ஜூனும் எந்தவித தொழில்பக்தியும் இல்லாமல் காமாசோமோவென்று படம் எடுத்து சாகடித்து விட்டார்கள். படம் எடுக்கவும், நடிக்கவும் வாய்ப்பு கிடைக்காமல் சினிமாவுக்கு வெளியே ஆயிரக்கணக்கான திறமையாளர்கள் காத்திருக்கிறார்கள். வாய்ப்பு கிடைத்து



எப்போதோ உள்ளே வந்துவிட்டவர்கள் யார் என்ன செய்துவிட முடியுமென்று இப்படி மெத்தனமாக வேலை பார்க்கிறார்கள்.

விலாசம், புலிபார்வை, முருகாற்றுப்படை, ஞானக் கிறுக்கன், அப்புச்சி கிராமம், திருடன் போலிஸ் என்று ஆறு படங்கள் இந்த வருடம் குழந்தைகள் தினமன்று அதிரடியாக ஒரே நாளில் வெளியானது. குழந்தைகள் பாவம்.

பக்காவான வணிகப்படமான 'அட்டக்கத்தி' அதிர்ஷ்ட வசமாக அறிவுஜீவிகளுக்கு பிடித்து விட்டதாலோ என்னமோ, அதன் நாயகன் தினேஷ் மாற்று சினிமாக்காரராக அறியப் பட்டு விட்டார்.

'வித்தியாசமான வேடத்துக்கு மட்டும்தான் தினேஷ்' என்று கோடம்பாக்கத்தில் சுனாமி அலையாய் கிளம்பிய பேச்சை தனக்கான பாராட்டாகதான் ஆரம்பத்தில் தினேஷும் எடுத்துக் கொண்டார் என்று தோன்றுகிறது. எனவேதான் 'குக்கூ' மாதிரியான மாற்றுப்பட முயற்சியாக விளம்பரப் படுத்தப்பட்ட படத்துக்காக அவ்வளவு மெனக்கெட்டார்.

தொடர்ச்சியாக ஜோல்னாபைகள் மட்டுமே வந்து, கதை சொல்கிறேன் என்கிற பெயரில் 'இலக்கியம், ஆன்மா, தரிசனம், புரட்சி, விளிம்புநிலை மனிதர்கள்' என்றெல் லாம் சரடு விட்டுக் கொண்டிருந்தபோதுதான் புரிந்துக் கொண்டிருப்பார். 'ஆகா, இவர்களெல்லாம் நம்மை பாராட்ட வில்லை. படுகுழியில் தள்ளிக் கொண்டிருக்கிறார்கள்'.

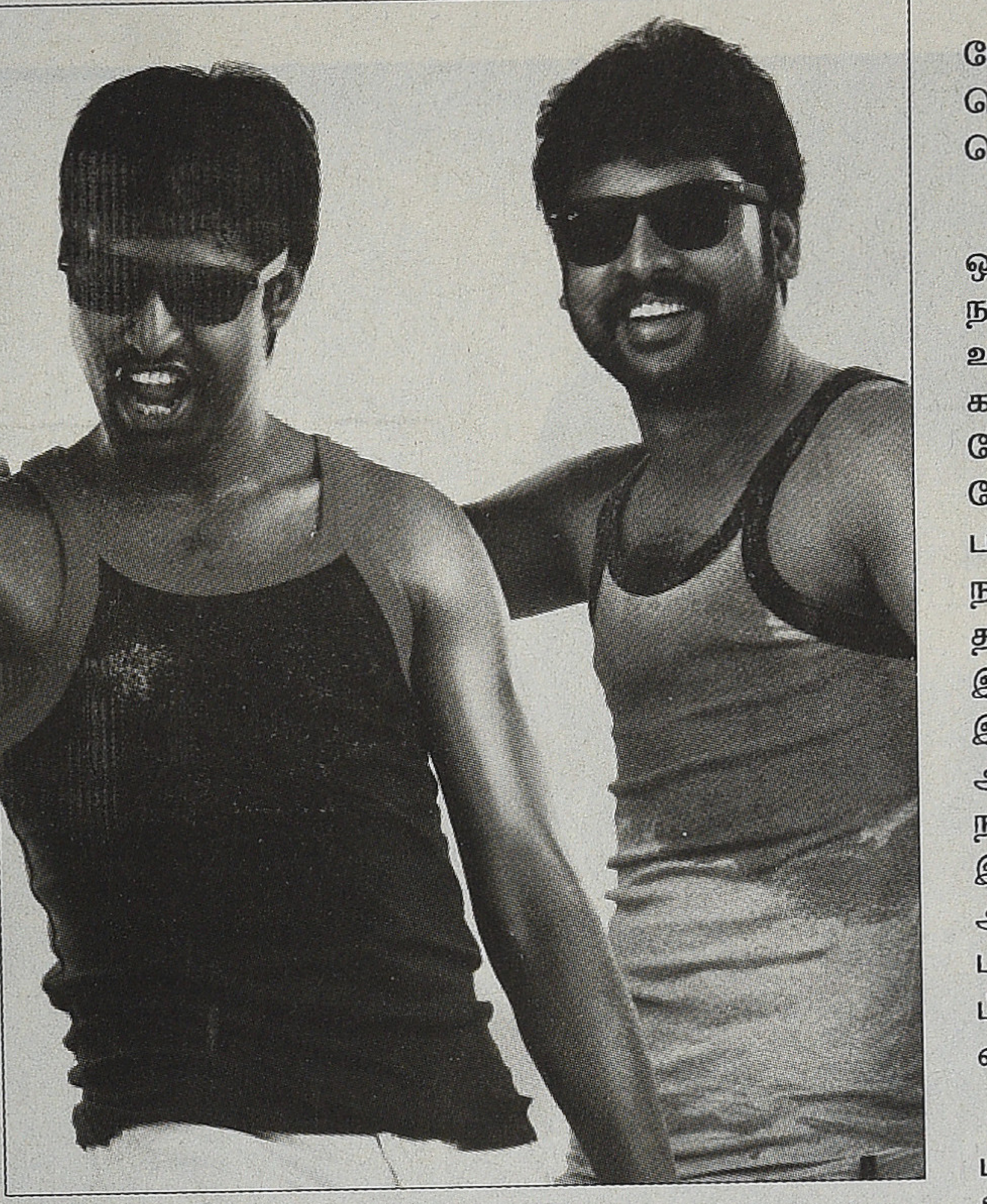
சட்டென்று சுதாரித்துக் கொண்டிருக்கிறார் என்றுதான் தெரிகிறது 'திருடன் போலிஸ்' திரைப்படத்தை காணும்போது.

வெளிவந்த ஆறு படங்களில் வெற்றிகரமாக இரண்டாம் வாரத்தை எட்டி, ஓரளவுக்கு சொல்லிக் கொள்ளும்படியாக ஓடிய படம் 'திருடன் போலிஸ்' மட்டும்தான். மீசையை முறுக்கியவாறே, கம்பீரமான பின்னணி இசையோடுதான் போலிஸ்காரர்களை தமிழ் சினிமாவில் பார்க்கிறோம். அவர்களது மறுபக்கத்தை யதார்த்தத்தோடு முன்வைத்த படத்தின் முதல் பாதி பிரமாதம். இயக்குனர் கார்த்திக் ராஜூக்கு நல்ல கமர்ஷியல் சென்ஸ். ஆனால், நாம் எடுத்துக் கொண்டிருப்பது தமிழ் சினிமா என்கிற உணர்வு வந்துவிட்டதாலோ என்னவோ இரண்டாம் பாதியில் தடுமாறியிருக்கிறார். ஆனால், 'நான் கடவுள்' ராஜேந்திரனை காமெடிக்கு பயன்படுத்தி சமாளிக்க முயற்சித்திருக்கிறார். எப்படியிருந்தாலும் ஒட்டுமொத்தமாக பார்க்கும்போது 'நல்ல படத்தை' பார்த்த உணர்வை 'திருடன் போலிஸ்' ஏற்படுத்தி விட்டது.

திறமையான நடிகரான பவனை இன்னமும் கோடம்பாக்கம் சரியாக பயன்படுத்திக்கொள்ள வில்லை. 'விலாசம்' படமும் அவரை வீணாக்கியிருக்கிறது. இந்த படத்திலும் 'நான் கடவுள்' ராஜேந்திரன் காமெடியில் கலக்கியிருக்கிறார். கவுண்டமணிக்கு, வடிவேலுவுக்கு எல்லாம் கிடைத்தமாதிரி நல்ல ஒரு காமெடி எழுத்தாளர் கிடைத்தால் விவேக், சந்தானம், சூரியெல்லாம் காலாவதியாகிக் கொண்டிருக்கும் தற்கால சூழலில் ராஜேந்திரன் காமெடியில் நெ.1 இடத்தையே எட்டமுடியும் என்று உறுதியாக சொல்லலாம்.

'முருகாற்றுப்படை', 'ஞானக்கிறுக்கன்' பற்றியெல்லாம் பிரஸ்தாபிக்க பெருசாக ஒன்றுமில்லை. 'அப்புச்சி கிராமம்', சயின்ஸ் பிக்ஷன் வகையைச் சேர்ந்தது என்பதைப் போன்ற தோற்றத்தோடு விளம்பரம் செய்யப்பட்டது. ஆனால் வழக்கமான மொக்கைப்படம்தான்.

புலிப்பார்வை படத்தை எதிர்த்த தமிழ் தேசிய மாவீரர்கள்,



ஒருவேளை படம் பார்த்திருந்தால் 'ஒரு புள்ளப்பூச்சியை போட்டு தேவையில்லாம சாத்திட்டமோ' என்று வருத்தப்பட்டி ருப்பார்கள். இயக்குனர் பிரவீண்காந்தின் முதல் படமான 'ரட்சகன்' வெளிவந்தபோது ஒரு தொலைக்காட்சி பேட்டியில் அவர் பேசிய வசனம் பிரபலமானது. 'என் படத்துலே கதை இல்லை, கதை இல்லைன்னு சொல்றாங்க. உங்க எல்லாருக்கும் ஒண்ணும் சொல்றேன். கதை இல்லாமே யாராலேயுமே படம் எடுக்க முடியாது'. அந்த சாதனையை பிரவீன்காந்தே செய்திருக்கிறார். விடுதலைப்புலி தலைவர் பிரபாகரனின் மகன் பாலச்சந்திரனின் அந்த இறுதி புகைப்படம் உலகெங்கும் வாழும் மனிதர்களை உலுக்கி யெடுத்தது. அந்த ஒற்றை புகைப்படத்தை வைத்து பட மெடுக்க நினைப்பவர்கள் எவ்வளவு வீரியமாக சிந்தித்திருக்க வேண்டும்? ப்ச்ஞ்

நவம்பர் மாதத்தின் மூன்றாவது வெள்ளியும் அமோக அறுவடைதான். 'விழி மூடி யோசித்தால்', 'வன்மம்', 'நாய்கள் ஜாக்கிரதை', 'காடு', 'சின்னஞ்சிறிய வண்ணப்பறவை' என்று ஐந்து படங்கள்.

விஜய்சேதுபதி தொடர்ச்சியாக அலுத்து வருகிறார். ஒரு காலத்தில் 'ஹாட்ரிக் ஹிட்' கொடுத்தவர் இவர்தானா என்று சந்தேகம் வருகிறது. 'வன்மம்' மிக சாதாரணமான கதை. இரு நண்பர்கள். அவர்களுக்குள் முரண். எல்லாம் முடிந்து சுபம். அவ்வளவுதான். பலகீனமான திரைக்கதை. சுமாரான இயக்கம். இதற்கு எதற்கு விஜய் சேதுபதி? நல்ல நடிகர்களாக உருவெடுத்து வருபவர்கள், நல்ல கதைகளை தேர்ந்தெடுத்து நடிக்காவிட்டால் அவர்களுக்கு மட்டுமல்ல. அவர்கள் சார்ந்திருக்கும் திரைத்துறைக்கும் ரசிகர்களுக்கும் கூட பெரும் நஷ்டம்தான்.

'சின்னஞ்சிறிய வண்ணப்பறவை', 'காடு', 'விழிமூடி யோசித்தால்' ஆகிய படங்களை எப்படியோ தியேட்டருக்கு கொண்டுவந்துவிட்டோம் என்று அதன் தயாரிப்பாளர்கள் பெருமைப்பட்டுக் கொள்ளலாம். அவ்வளவே.

இந்த வாரத்தின் சர்ப்ரைஸ் ஹிட் 'நாய்கள் ஜாக்கிரதை'. ஒரு தலைமுறையில் தேவரும், மறு தலைமுறையில் இராம நாராயணனும் சக்கைப்போடு போட்ட ஏரியா. அவர்கள் உருவாக்கிய 'மனிதர்களோடு விலங்குகள் இணைந்து கலக்கும்' வகைமை திரைப்படங்கள் வராமலேயே போய்விடுமோ என்கிற ஏக்கத்தை 'நாய்கள் ஜாக்கிரதை' போக்கியிருக்கிறது. நாய்களுக்கு நன்றி உண்டு என்பது பகுத்தறிவுக்கு புறம்பான கருத்தல்ல என்பதை இந்த நாய் மெய்ப்பித்திருக்கிறது. அதை நம்பி படமெடுத்த தயாரிப்பாளர் சத்யராஜுக்கு நல்ல லாபத்தையும், இயக்குனர் சக்தி சவுந்தர்ராஜனுக்கு ('நாணயம்' இயக்கியவர்) நல்ல பெயரையும், நாயகன் சிபிராஜுக்கு அடுத்தடுத்த வாய்ப்புகளையும் ஏற்படுத்தியிருக்கிறது இந்த நாய். தியேட்டரில் ஹீரோவுக்கு விசில் அடிக்கிறார்களோ இல்லையோ நாய் வரும் காட்சிகளில் எல்லாம் கைத்தட்டலும், ஆரவாரமும் விண்ணைப் பிளக்கிறது. 'வேலையில்லா பட்டதாரி', 'அரண்மனை' திரைப்படங்களுக்கு பிறகு ஏ, பி, சி மூன்று சென்டர்களிலும் எடுபடக்கூடிய படமாக வந்திருக்கிறது 'நாய்கள் ஜாக்கிரதை'.

நவம்பர் மாதத்தின் கடைசிவாரத்தில் 'அழகிய பாண்டியபுரம்', 'மொசக்குட்டி', 'ரா', 'விஞ்ஞானி', 'காவியத்தலைவன்' ஆகிய ஐந்து படங்கள் வெளிவந்திருக்க வாய்ப்பிருக்கிறது (இவை வெளியாவதற்கு முன்பே இதழ் அச்சுக்கு போய்விட்டது).

இவற்றில் 'காவியத்தலைவன்' கொஞ்சம் பெரிய பட்ஜெட் படம். பீரியட் ஃபிலிம். வசந்தபாலன் முந்தைய 'அரவானில்' சறுக்கியிருந்தாலும், இந்த படத்தை பிரமாதப்படுத்தி இருக்கிறார் என்று இண்டஸ்ட்ரி டாக். எப்போதுமே 'இண்டஸ்ட்ரி டாக்' என்பது ஜோசியம் மாதிரி. பலிக்கலாம். பலிக்காமலும் போகலாம். ஆனால் இந்த கட்டுரையை நீங்கள் வாசித்துக் கொண்டிருக்கும்போது 'காவியத்தலைவனின்' கதி உறுதியாகி விட்டிருக்கும். 'மொசக்குட்டி', 'ரா' ஆகிய படங்களும் கருப்புக்குதிரையாக மாறி பந்தயத்தில் முந்தியிருக்கவும் வாய்ப்பிருக்கிறது. மற்ற இரண்டு படங்களும் வழக்கம் போலதான்.

முப்பது நாட்களில் கிட்டத்தட்ட இருபத்தைந்து படங்கள். வாரத்துக்கு ஒரு நாள் லீவ் விட்டு விட்டு தினமும் படம் பார்த்தால் கூட மிச்சம் ஓரிரண்டு படம் இருக்கும். இத்தனை படங்கள் ஒரே மாதத்தில் வெளிவரக்கூடிய வாய்ப்பு கொண்டிருக்கும் இண்டஸ்ட்ரி எவ்வளவு ஆரோக்கியமாக இருக்க வேண்டும். ஆனால் நம்முடைய வெற்றி சதவிகிதம் என்பது பத்துக்கும் குறைவாகதான் இருக்கிறது. 2014ல் வதவதவென படங்களை வெளியிட்டிருக்கிறார்களே தவிர, தேறக்கூடிய படங்களை தேடித்தான் கண்டுபிடிக்க வேண்டியதாக இருக்கிறது.

சிங்கம் சிங்கிளாக 'லிங்கா'வாக டிசம்பர் பன்னிரெண்டாம் தேதி களமிறங்குகிறது. சோர்ந்துப் போயிருக்கும் தியேட்டர் கேண்டீன்காரருக்கும், பைக் டோக்கன் போடுபவருக்கும் இவராவது கொண்டாட்டத்தை கொடுக்கிறாரா என்று காத்திருந்து பார்ப்போம். ○

கோடம்பாக்கம்: 1950 - 60

1950களின் ஆரம்பத்தில் 'ஜனசக்தி' தினசரியின் சினிமா நிருபராக நான் கோடம்பாக்கத்தில் கால் பதித்தேன். அதற்கு முன்பாகவே சினிமாத்துறை எனக்கு அறிமுகமாகியிருந்தது. கீழ்ப்பாக்கத்தில் இருந்த நியூட்டோன் ஸ்டுடியோவில் டைரக்டர் கு.நாகூர் தயாரித்த "ஜெனோவா", "குடும்ப விளக்கு" படங்களுக்கு நான் பணியாற்றியுள்ளேன். அந்தப் படங்களில் நடித்த எம்.ஜி.ஆர், எம்.ஜி.சக்கரபாணி, பி.எஸ். வீரப்பா, பி.எஸ்.சரோஜா, நரசிம்ம பாரதி, ஜமுனா, என்.எஸ். கிருஷ்ணன், டி.எ.மதுரம், டி.எஸ்.துரைராஜ் ஆகியோருடன் எல்லாம் நல்ல பழக்கம் ஏற்பட்டிருந்தது.

அன்று முதல் 2000 ஆண்டில் நான் சென்னையை விட்டு வெளியேரும் வரை எனது சஞ்சாரம் முழுவதும் கோடம் பாக்கத்தைச் சுற்றியேதான் இருந்தது.

அந்தப் பிணைப்பில்தான் 1960ல் நான் வீடு வாங்கும் சூழ்நிலை ஏற்பட்டபோது, அந்த வீடு கோடம்பாக்கத்திலேயே தான் இருக்க வேண்டுமென்று விரும்பினேன்.

1970ல் ஜான் ஆப்ரஹாம் டைரக்ஷனில் "வித்யார்த்திளே இதிலே இதிலே" படத்தை துவக்கியபோது அதற்கான அலுவலகமும் அந்த ஏரியாவை விட்டு தாண்டக்கூடாது என்பதற்காக அதன் பார்டரில் அமைந்த மஹாலிங்க புரத்திலேயே அலுவலகத்தை அமைத்துக்கொண்டேன்.

அப்போது கோடம்பாக்கத்துக்கு புகழ் சேர்த்தது அந்த ஏரியாவில் இருந்த ஸ்டுடியோக்கள்தான். விக்ரம் ஸ்டுடியோ, வாஹினி, விஜயா, மூனாஸ், ஏவி.எம், பரணி, பிரசாத், பிலிம்சென்டர், அருணாச்சலம், மெஜஸ்டிக், சியாமளா, கோல்டன் ஸ்டுடியோ சாரதாவாக பெயரும், நிர்வாகமும் மாறின. அதுபோல சியாமளா ஸ்டுடியோ கற்பகமாக மாற்றம் பெற்றது. பிலிம்சென்டர், வாசு ஸ்டுடியோவாக மாறியது.

கோடம்பாக்கம் தாண்டி மவுண்டரோடில் ஜெமினியும், கீழ்ப்பாக்கத்தில் நியூட்டோன், சிட்டாடல் ஸ்டுடியோக்களும், ஆழ்வார் பேட்டையில் தற்போது வீனஸ் காலனியாகியிருக்கும் பகுதியில் சோபனாச்சலா ஸ்டுடியோவும், அடையாரில் நெப்டியூன் ஸ்டுடியோவாக இருந்து சத்யா ஸ்டுடியோவாக மாறிய ஸ்டுடியோவும் இருந்தன.

அப்போது இந்த அனைத்து ஸ்டுடியோக்களிலும் ஏதாவதொரு படப்பிடிப்பு தினசரி நடந்து கொண்டேதானிருந்தது.

இப்போது ஏவி.எம். ஸ்டுடியோ தவிர வேறு எதிலும் எந்தப் படப்பிடிப்பு வேலைகளும் நடைபெற வில்லை. ஏன், ஸ்டுடியோக்களே இல்லை என்ற நிலைக்கு அத்தனையும் அழிந்து விட்டன. பின்பும் ஸ்டுடியோக்களுக்கு அடுத்தப்படியாக கோடம்பாக்கத்துக்கு புகழ் சேர்த்தவர்கள் மூன்று ஹீரோக்கள் ! அதுவும் வெவ்வேறு மொழிகளின் நம்பர் 1 நட்சத்திர நாயகர்கள்.

1. என்.டி.ராமாராவ் (தெலுங்கு)
2. ராஜ்குமார் (கன்னடம்)
3. பிரேம் நசீர் (மலையாளம்)

கோடம்பாக்கம் பவர் ஹவுஸ் பகுதியிலுள்ள மார்க் கெட்டையடுத்துள்ள ரெங்கராஜபுரம் ரோட்டில் ஒரு டார்னிங்கில் குடியிருந்தார் என்.டி.ராமாராவ்.

டிரஸ்ட்புரம் முதல் தெருவில் ராஜ்குமார் வீடு இருந்தது.

கோடம்பாக்கம் பார்டரிலுள்ள மஹாலிங்கபுரத்தில் குடியிருந்தார் பிரேம் நசீர்.

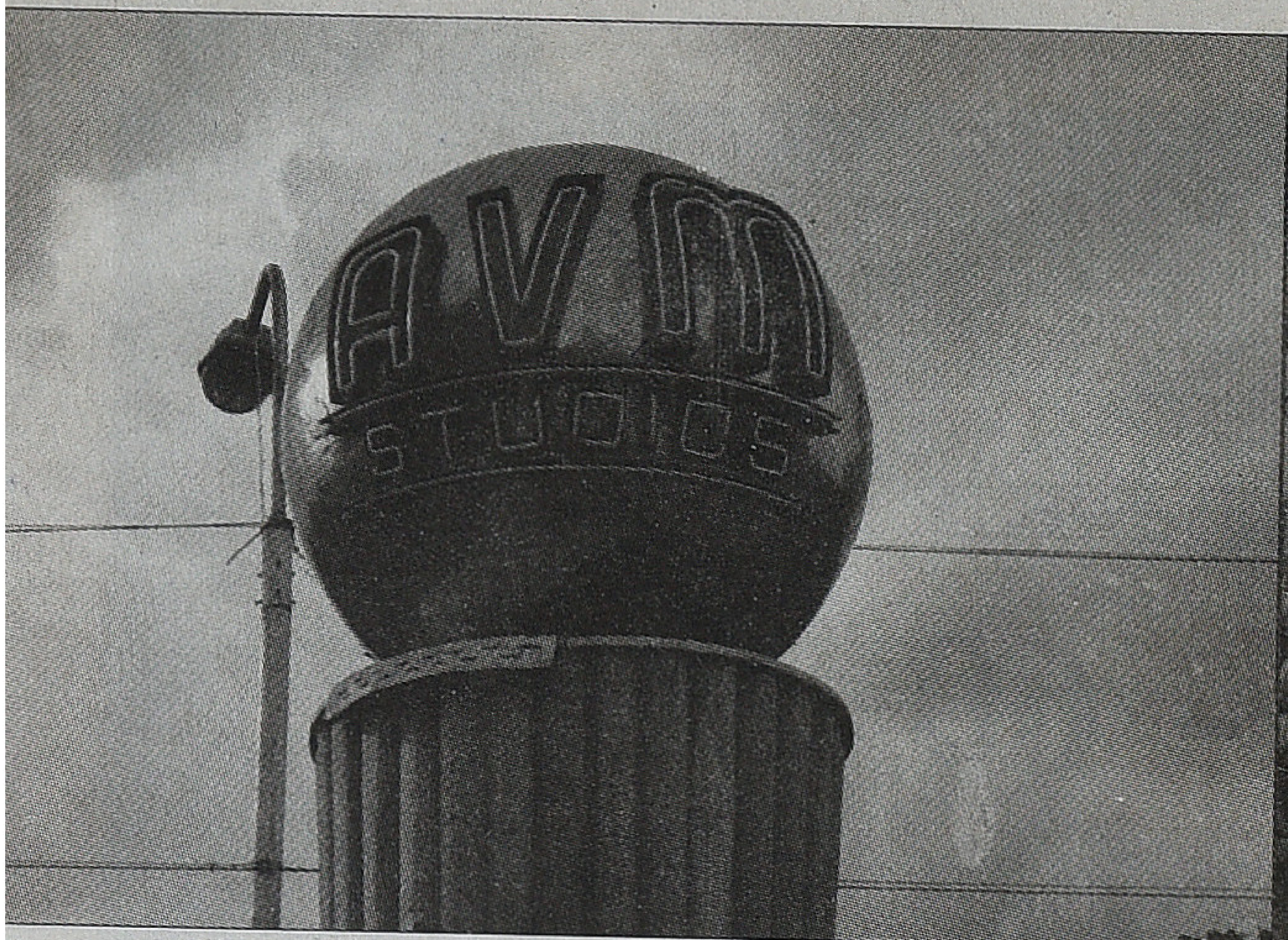
இதில் ராஜ்குமார் படப்பிடிப்பு காலங்களில் பெங்களூரிலும், ரெஸ்ட் நேரங்களில் சென்னையிலுமாக இருந்து வந்தார்.

அவர் சென்னையிலிருக்கும் தகவல் ரசிகர்களுக்கு தெரிந்து விட்டால், அந்த தெரு கொள்ளாத அளவுக்கு கூட்டம் கூடிவிடும் அவரது தரிசனத்திற்காக.

பிரேம் நசீர் குடும்பம் மகாலிங்கபுரத்தில் இருந்தது. அவர் அவுட்டோர் படப்பிடிப்பு காலங்கள் தவிர மற்ற நாட்களில் சென்னையில்தான் இருப்பார். அவரது ரசிகர்கள் பெரும்பாலும் இளைஞர்களாகவே இருப்பார்கள். கீழே விழுந்து கும்பிடும் பழக்கம் இங்கு கிடையாது. அவர் ரசிகர் களைப் பார்த்து ஒரு புன்னகை பாத்தாலே ரசிகர்களுக்கு அவ்வளவு பெரிய திருப்தி.

என்.டி.ராமாராவ் சமாச்சாரமே வேறு!

ஆந்திராவிலிருந்து சுற்றுப்பயணம் மேற்கொள்கிறவர்கள் முதன்முதலாக தேர்வு செய்வது திருப்பதி ஏழுமலையான் தரிசனம். இரண்டாவது தேர்வில் நிற்பவர் என்.டி.ராமாராவ்!



திருப்பதி சென்று மொட்டை போட்டுக்கொண்டு ஏழுமலையானை தரிசித்து முடித்தவுடன் அவர்களது டூரிஸ்ட் பஸ்கள், வேன்கள் புறப்பட்டு வந்து சேர்வது என்.டி.ராமாராவ் வீட்டு வாசல்தான்! இரவு 10 மணியிலிருந்தே ரெங்கராஜபுரம் ரோடில் வண்டிகளை நிறுத்திவிட்டு அந்தந்த வாகனங்களிலேயே தூங்கி ரெஸ்ட் எடுப்பார்கள். நூற்றுக் கணக்கான வாகனங்கள் நிற்கும்.

என்.டி.ராமாராவ் அதிகாலை 3 மணிக்கெல்லாம் கண் விழித்து விடுவார் என்று ரசிகர்களுக்கு தெரிந்திருந்தது. தேகப்பயிற்சி, குளியல், உணவு எடுத்துக்கொண்டு 6 மணிக்கெல்லாம் தரிசனம் கொடுப்பதற்கு தயாராகிவிடுவார். அந்த இருட்டு விலகாத அரை குறை வெளிச்சத்தில் மாடியில் நின்று கொண்டு ரசிகர்களைப் பார்த்து கை கூப்பி வணங்குவது, கைகளை அசைத்து காட்டுவது, ஆசீர் வதிப்பது போன்ற பாவனைகளைச் செய்வார்.

ஜெயலலிதா தேர்தல் பிரச்சாரத்துக்கு ஹெலிகாப்டரில் வந்து இறங்குமுன்பாகவே அதிமுக அமைச்சர்கள், எம்.எல். ஏக்கள், உறுப்பினர்கள் தரையோடு தரையாகப்படுத்து கும்மிடுவது போல அத்தனை ரசிகர்களும் தரையில் விழுந்து கும்பிடுவார்கள்.

ஒருசில நிமிடங்களில் தரிசனத்தை முடித்துக்கொண்டு போய்விடுவார் என்.டி.ஆர்.

ஜென்ம சாபல்யம் அடைந்த திருப்தியில் ரசிகர்களும் அவரவர் வாகனங்களைத் தேடி பிடித்து கிளம்பி விடுவார்கள்.

அந்த நேரத்திற்கு பிந்தி வருகிற பக்தர்கள் ஸ்ரீராமாவதாரம் வசிக்கின்ற வீட்டை மட்டும் தரிசனம் பண்ணிவிட்டுச் செல்வார்கள்.

சரியாக 3 மணிக்கு எழுந்து விடும்வென்.டி.ஆர்., 4 மணி வரை உடற்பயிற்சி செய்வார். அதன்பின் பாத்ரூம் வேலை களை முடித்துக்கொண்டு 5 மணிக்கெல்லாம் உணவருந்த அமர்ந்து விடுவார்.

அந்த நேரத்தில் சுடச்சுட உணவு பரிமாறப்படும். இரண்டு முழுக்கோழியுடனும் மற்றும் சில காய்கறிகளுடன் உணவருந்திவிட்டு கொஞ்சம் ரெஸ்ட் எடுத்துவிட்டு காலை 7 மணி படப்பிடிப்புக்கு கிளம்பி விடுவார். கட்டாயம் தினசரி உணவில் இரண்டு கோழிகள் மட்டும் கட்டாயம் இருந்தாக வேண்டும். இரண்டு கோழிகளில் ஏதாவது ஒரு துண்டு குறைந்தாலும் சமையல்காரரிடம் அந்த குறிப்பிட்ட துண்டைப்பற்றி கேட்பாராம்.

அன்றைய சாப்பாடு அந்த காலை உணவுடன் சரி. மத்தியானம், மாலை எல்லாம் லைட் டிபன்தான். அத்துடன் தினசரி இரண்டு பாட்டில் ஆப்பிள் ஜூஸை அவருக்கு கொடுத்துவிடவேண்டும். அத்துடன் நாலைந்து டவல்கள். அத்தனையையும் அவர் வீட்டுக்குக் கொண்டு சென்று விடுவார். இதுதான் அவரது அன்றாட பழக்கம்.

அந்தக் காலத்தில் கோடம்பாக்கம் மேம்பாலம் கட்டப் பட்டிருக்கவில்லை. தங்களது அபிமான நடிக நடிகைகளைப் பார்ப்பதற்காக ரயில்வே கேட்டின் இரு பக்கங்களிலும் ஒரு கூட்டம் நின்று கொண்டே இருக்கும். சில நட்சத்திர நடிகர் கள் ஸ்டேஷனுக்கும் அந்தப்பக்கம் இருக்கும் மற்றொரு கேட் வழியாக தண்டவாளத்தை கடப்பார்கள். அதற்கு சின்ன கேட் என்று பெயர். அங்கும் ரசிகர்கள் கூட்டம் இருக்கும். தொல்லை அதிகம் இருக்காது. அந்த வழி ரெங்கராஜபுரம் ரோட்டில் என்.டி..ராமாராவ் வீட்டு வழியாக கோடம்பாக்கம் வந்து சேரும்.

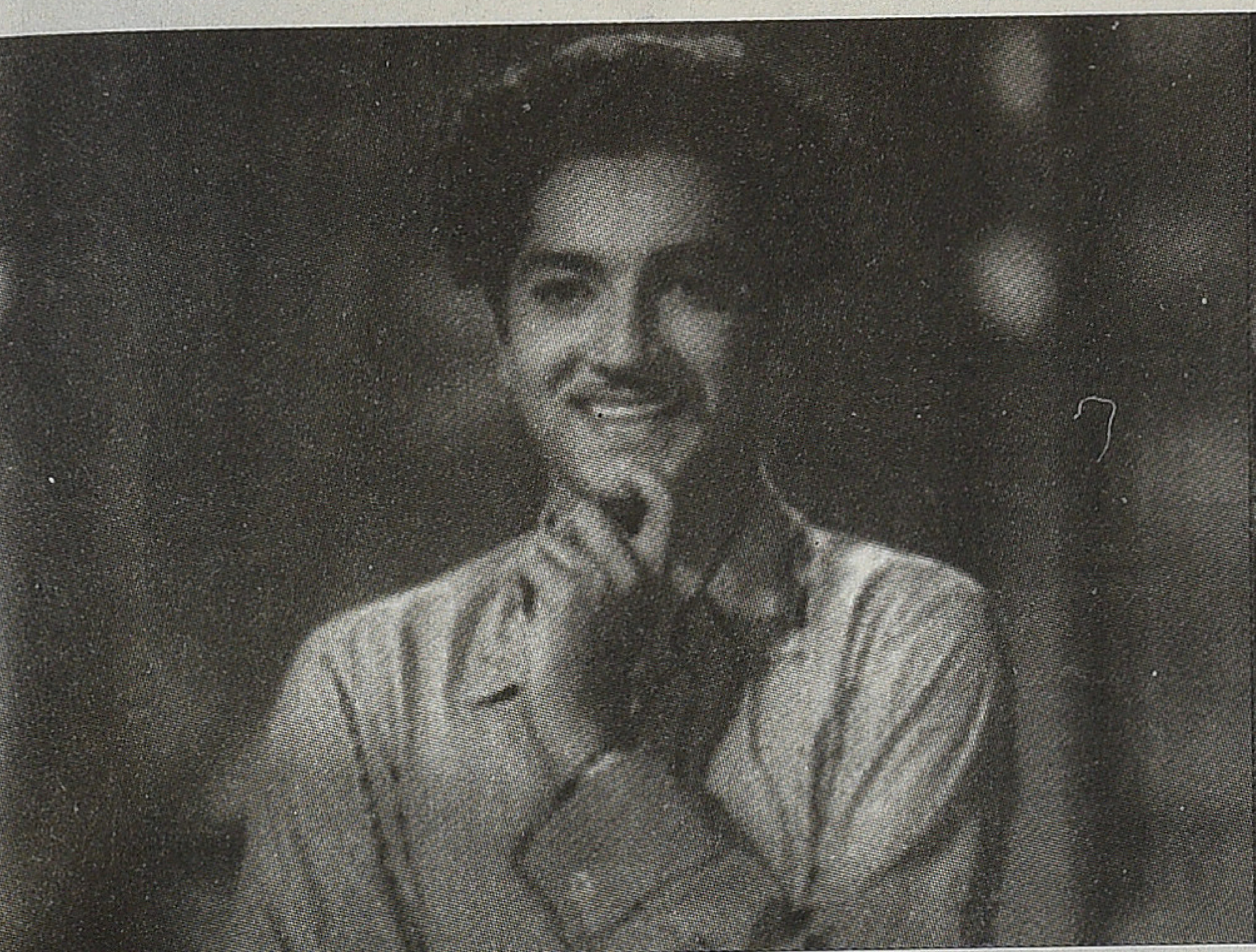
எல்லா ஸ்டுடியோ வாசல்களிலும் வேலை தேடி வந்தவர்கள், நடிகர் நடிகைகைப் பார்க்க வந்தவர்கள் என்று ஒரு கூட்டம் இருந்து கொண்டே இருக்கும்.

ராஜ்குமார் வீட்டுக்கு அடுத்த தெருவில் அசோகன் குடியிருந்தார். அந்த தெருவுக்கு அடுத்த தெருவில் கவிஞர் வைரமுத்து வீடு வாங்கி குடிவந்தார். கவிஞர் வருகையெல்லாம் 90க்குப் பின்னர்தான்.

ராஜ்குமார் வீட்டு தெருவின் மறு கோடியில் வாசுமேனன் என்பவர் இருந்தார். இவர்,"நாம் இருவர்" படத்தில் கதாநாயகியாக நடித்த ஜெயலட்சுமி என்பவரை திருமணம் செய்து கொண்டிருந்தவர். 'பாகப்பிரிவினை' படத்தை இந்தியில் தயாரித்து பெரும் பணம் சம்பாதித்தார். அந்தப்பணத்தில்தான் பிலிம்சென்டர் ஸ்டுடியோவை லீஸுக்கு எடுத்து வாசு ஸ்டுடியோ என்று பெயர் மாற்றினார்.

அவர் வீட்டு அருகில் டைரக்டர் கே.சங்கர் குடியிருந்தார்.

நான் குடியிருந்த பவர் ஹவுஸ் ரோட்டில் டைரக்டர் பீம்சிங் உதவி டைரக்டர்கள் திருமலை, மஹாலிங்கம்



குடியிருந்தனர்.

கோடம்பாக்கத்திலும், வடபழனியிலுமாக தெலுங்கு, மலையாளம் பேசும் படத்துறையில் பல்வேறு துறைகளில் பணியாற்றும் ஏராளமான தொழிலாளர்கள் குடியிருந்தனர். வடபழனி கோயிலைச் சுற்றிலும் துணை நடிகைகள் ஏராளமானவர்கள் வசித்து வந்தனர். அந்த இடம்தான் விபச்சாரத்திற்கும் பெயர் பெற்றிருந்தது.

70 80 கால கட்டங்களில் பல படத்தயாரிப்பு நிறுவனங்கள் டிரஸ்ட்புரத்தைச் சுற்றிலும் தோன்றின. டைரக்டர்ஸ் காலனி என்று ஒரு ஏரியா வளர்ந்தது. பல மொழி டைரக்டர்கள், எழுத்தாளர்கள் அங்கு குடி வந்தனர்.

கோடம்பாக்கம் பிரிட்ஜ் துவங்குமிடத்தில் தற்போது சேகர் ஸ்டோர் இருக்குமிடத்தில் அப்போது படப்பிடிப்பு தளங்களுக்கு "செட் ப்ராப்பர்ட்டீஸ்" வாடகைக்கு விடும் ஒரு நிறுவனம் செயல்பட்டு வந்தது. புராணகாலம் தொட்டு இந்தக்காலம் வரையிலான சிம்மாசனங்கள், அபூர்வமான கலைப்பொருட்கள், சிலைகள், ராஜா ராணி உடைகள், அலங்கார விளக்குகள், கத்திச்சண்டைக்கு தேவையான உபகரணங்கள், துப்பாக்கி, போலீஸ் உடைகள்,டேபிள், சேர்கள், பெரிய பெரிய லைட் உபகரணங்கள் என்று என்ன வேண்டுமானாலும் அங்கு கிடைக்கும்.

ஒரு செட்டை இரண்டொரு நாள் பயன்படுத்தியபின் 10,15 நாட்கள் இடைவெளிவிட்டு அதே செட்டில் மறுபடி படப்பிடிப்பு வைக்கும் காலங்கள் வரை - அந்த செட்டில் வைத்துள்ள அத்தனை உபகரணங்களுக்கும் வாடகை கட்டாயம் கொடுத்தே ஆகவேண்டும்.

கோடம்பாக்கம் போலீஸ் ஸ்டேஷன் அருகில் பழக்கப் படுத்தப்பட்ட நாய், குதிரை, பாம்பு போன்றவைகளை வாடகைக்கு விடும் மோடி மஸ்தான் பேர்வழிகள் இருந்தனர்.

லிபர்ட்டி, ராம் தியேட்டர்கள் அப்போதே இருந்தன.

நாளடைவில் ஸ்டுடியோக்கள் எப்படி அழிந்து ஒழிந்ததோ அதுபோல சென்னை மவுண்ட் ரோடிலிருந்த அத்தனை தியேட்டர்களும் இடிக்கப்பட்டு பிரம்மாண்டமான வர்த்தக மையங்களாயின.

சபையர், ஆனந்த், அலங்கார் (பழைய நியூ க்ளோப்), வெலிங்டன், சித்ரா, கெயிட்டி, நியூ எல்பின்ஸ்டோன், மிட்லண்ட், பாரகன், ஸ்டார், பிளாசா, தி.நகரில் ராஜகுமாரி, சன் தியேட்டர் எதுவும் இப்போது இல்லை.

திருவல்லிக்கேணி ஹைரோடிலிருந்த ஸ்டார் தியேட்டர் பற்றிய ஒரு முக்கிய தகவல்.

அந்த தியேட்டர் சவுக்கார் பேட்டையைச் சேர்ந்த மார்வாடி களுக்காகவே வடிவமைத்துக் கட்டப்பட்டது. அங்குள்ள ஆண்களும், பெண்களும் குண்டு குண்டாக இருப்பார்கள். அவர்களால் மாடி ஏறி பால்கனிக்குச் செல்ல இயலாது. அதற்காக பால்கனியே இல்லாமல் லேசான உயரத்தில், சோபா மாதிரியான அகலமான இருக்கைகள் போட்டு தியேட்டரை உருவாக்கி இருந்தார்கள். பெரும்பாலும் அங்கு இந்தி படங்களே திரையிடுவார்கள். அதே போல பால் கனியே இல்லாது உருவாக்கப்பட்ட மற்றொரு தியேட்டர் மிட்லண்ட்.

ஸ்டுடியோக்களெல்லாம் பொலிவிழந்து விட்ட போதிலும் இன்றைய கோடம்பாக்கத்தின் வளர்ச்சி பிரம்மாண்டமாக உள்ளது. ரஜினிகாந்தின் கல்யாண மண்டபம் லிபர்ட்டி தியேட்டர் அருகில்தான் உள்ளது. கவிஞர் வைரமுத்துவின் கல்யாண மண்டபமும் என் வீட்டின் அருகில் வந்து சேர்ந்தது. மீனாட்சி காலேஜ் கோடம்பாக்கத்தின் கலகலப்புக்கு வழு சேர்த்தது.

ஏவி.எம்.ஸ்டுடியோ எதிர்புற ரோட்டின் முடிவில் சாலி கிராமம் உருகாத்துவங்கியது. அப்போதே அங்கு குடிவந்து விட்டார் பாலுமகேந்திரா. அதன்பின் ஏராளமான சினிமாக் காரர்கள் அங்குவந்து குடியேற குடியேற சாலிகிராமம் மிகப்பெரிய அளவுக்கு வளர்ந்தது.

பிற்காலத்தில் எஸ்.எஸ்.ராஜேந்திரன் அங்கு குடிவந்து, ராஜேந்திரா தியேட்டர் என்ற பெயரில் ஒரு தியேட்டரை உருவாக்கினார்.

இன்றைக்கு ஜொலிக்கும் நட்சத்திரங்கள், டைரக்டர்கள், ஒளிப்பதிவாளர்கள் மற்றும் தொழில் நுட்ப கலைஞர் களெல்லாம் 1960க்குப் பின்னர் பிறந்தவர்களாகவே இருப் பார்கள். கலை நுணுக்கத்துறையில் ஏற்பட்ட புரட்சிகர முன்னேற்றம்தான் ஸ்டுடியோக்கள் அழிந்ததற்குக் காரணம் என்றும் சொல்லலாம்.

படங்கள்: ஞானம்

'துச்சாதனனம் செய்யறாங்க...'

பின்தொடரும் மஞ்சுவின் குரல்...

'அவள் அப்படித்தான்' வெளிவந்த காலக்கட்டத்தில் நான் பிறந்திருக்கவில்லை. அதனால் இப்போது என்னிடம் ஓர் ஆச்சரியம் இருக்கிறது.

அதுவரைப் பார்த்திருந்த படங்களில் இருந்து மாறுபட்டு முற்றிலும் வேறு ஒரு முகத்தைக் காட்டும் இந்தப் படத்தைப் பார்த்துவிட்டு திரையரங்கை விட்டு வெளியேறிய பார்வையாளர்கள் என்ன மனநிலையில் இருந்திருப்பார்கள், அவர்கள் தங்களுக்குள் என்ன விவாதித்திருப்பார்கள்?

35 வருடங்களை முழுமையாக கடந்து நிற்கிற இந்தத் திரைப்படத்தைப் பற்றி அனேகமாய் ஒரே குரலில் 'முக்கியத்துவம் வாய்ந்த படம்' என்று இப்போதும் சொல்லிக் கொண்டிருக்கிறோம். மிக நீண்ட இடைவெளிக்குப் பிறகு இப்போது படத்தைப் பார்க்கிறபோதும் கூட இயக்குனர் ருத்ரையாவின் பிடிவாத மனநிலையை நினைத்து வியக்காமல் இருக்க முடியவில்லை.

எந்தவொரு படமும் ஒரே ஒரு பெண் கதாபாத்திரத்தை மட்டுமே மையமாய் வைத்து இத்தனை ஆழமாகவும், விரிவாகவும் பேசியதாகத் தெரியவில்லை. தியாகு (ரஜினி) கதாபாத்திரமும் கூட பெண்களைப் பற்றிப் பேசுவதெல்லாம் கொஞ்சமே, அதிகமும் மஞ்சு (ஸ்ரீப்ரியா) பற்றியே பேசிக் கொண்டிருக்கிறது. அருணும் (கமல்) கூட பார்ப்பவர்களிடமும் மஞ்சு பற்றிய தன் எண்ணங்களை வெளியிட்டபடி இருக்கிறான்.

இந்தப் படம் மஞ்சு என்கிற பெண்ணை உயர்த்திப் பிடிக்காமல், தாழ்த்தாமல் அவள் எப்படி இருக்கிறாளோ அப்படியே காட்டுகிறது. அவள் சம்பந்தமாய் எழுகிற எந்த வொரு கேள்விக்கும் படத்தின் தலைப்பிலேயே பதிலையும் தந்திருக்கிறார்.

தமிழ்ப்படங்களில் அதுவும் சமீப காலங்களில் மனதில் உள்ளதை வெளிப்படையாகப் பேசுகிற பெண் கதா பாத்திரங்கள் என்பது அப்பாவித்தனமும், கோட்டித்தனமும் கலந்த கலவையாகக் காட்டப்படுகிறது. இதைத் தாண்டி துணிச்சலுடனும், அர்த்தத்துடனும் நேர்படப் பேசக்கூடிய பெண்கள் திரையில் வந்திருந்தால் அதை யோசிக்காமல் விட்டது என் ஞாபகக் குறைபாடு என்று கொள்க.

'அவள் அப்படித்தான்' வெளிவந்த காலகட்டமான எழுபதுகளின் இறுதி, பெண்கள் அலுவலக வேலைக்குப் போக ஆரம்பித்திருந்த தருணம். ஆண்களுடனும், சக பெண்களுடனும் பெண்களுக்கு இருக்கக்கூடிய பிரச்சனைகளையும், சிக்கல்களையும் இப்போது வரக்கூடிய படங்களும் தொட்டுச் செல்லவே செய்கின்றன. சமீபத்திய உதாரணமாக மலையாளப் படமாக இருந்தாலும் 'How old are you?' படத்தைச் சொல்லலாம். ஆனால் எல்லா பணியிடங்களிலும் மென்னுகிற அவலாய் இருக்கிற ஒரு பெண்ணைப் பற்றி 'அவள் அப்படித்தான்' தீர்க்கமாய் சொல்கிறது.

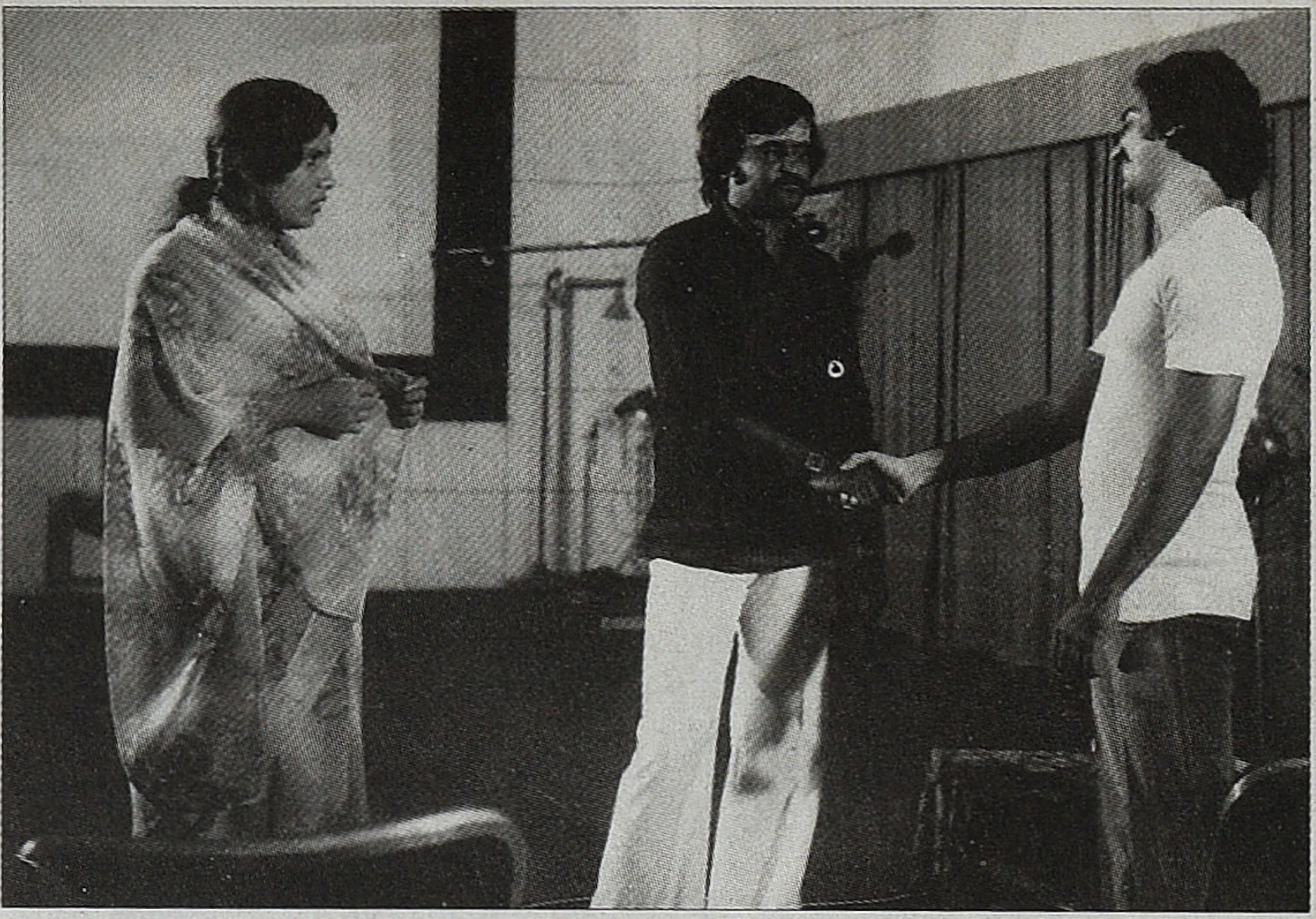
தினமும் ஒரு ஆணோடு பழகுகிற பெண்ணாக படம் முழுக்கவே எங்குமே மஞ்சு காட்டப்படவில்லை. வேலை முடிந்ததும் காபி சாப்பிட அழைத்த ஒருவனை மறுத்துவிட்டு அதை பெருமையாகத் தோழியிடம் பகிர்ந்து கொள்ளும் பெண்ணாகத்தான் இருக்கிறாள். ஆனால் 'செக்ஸ்' பற்றி வெளிப்படையாக கருத்து தெரிவிக்கும் ஒரு பெண் தினம் ஒரு ஆணோடுதான் இருப்பாள் என்று கற்பனையை வளர்த்துக் கொள்கிறது அவளை நெருங்க முடியாத அவஸ்தையில் இருக்கும் ஒரு சமூகம்.

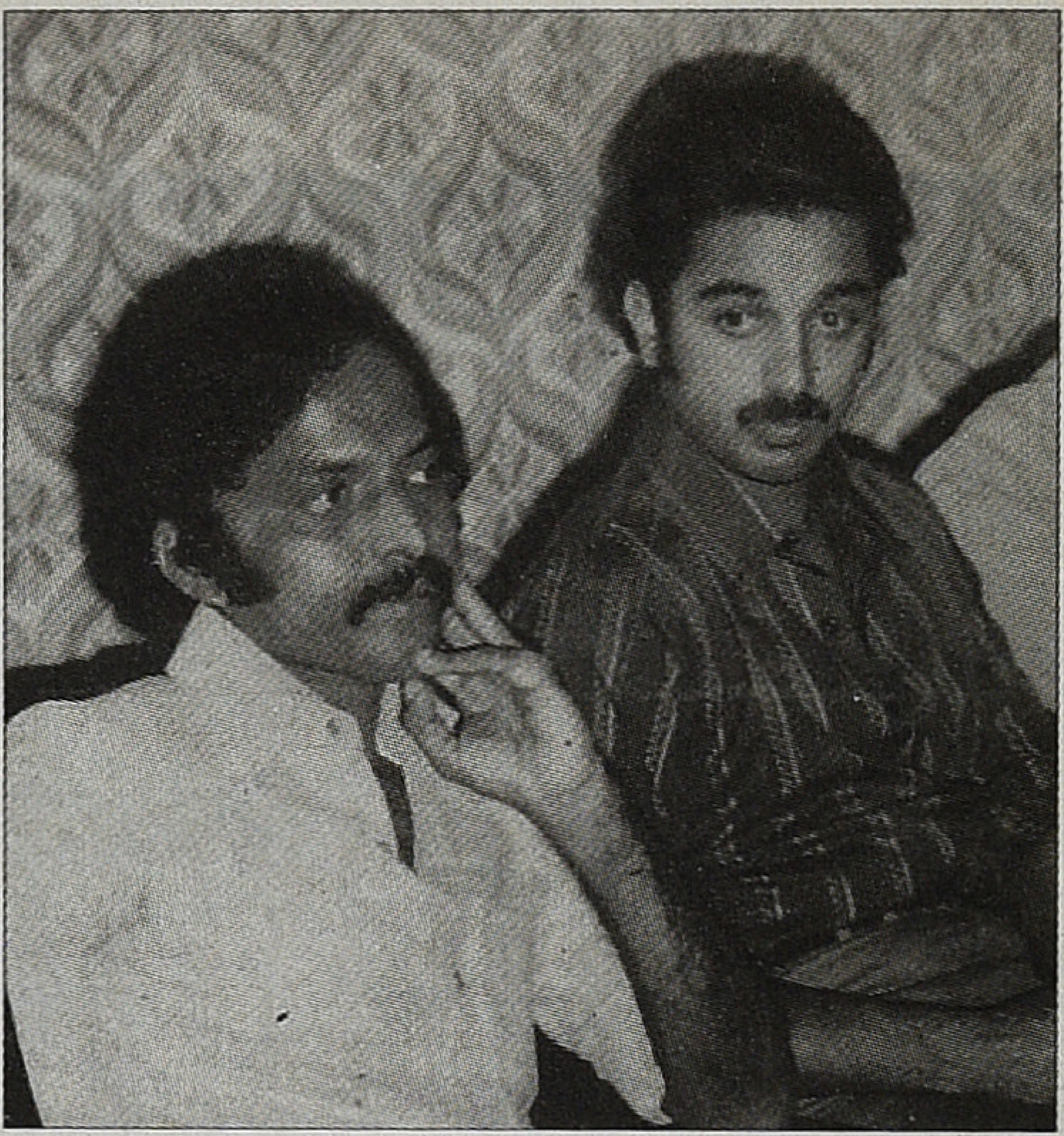
ஒரு படத்தின் கதை விவாதத்தில் கலந்து கொள்ளும்போது நடந்தது. அந்தப் படத்தின் தயாரிப்பாளர் தரப்பில் இருந்தும் ஒரு கதை விவாதக் குழுவினர் கலந்து கொண்டனர். கதையின் நாயகியாக அந்தப் படத்தில் நடிக்க ஒரு பாலிவுட் நடிகை நடிக்க ஒப்புக் கொண்டார். அவர் ஒப்புக்கொள்வார் என்று யாரும் எதிர்பார்க்கவில்லை.

அதனால் விவாதக் குழுவினருக்கு உற்சாகம் வந்துவிட்டது. உடனே காட்சிகள் மாற்றப்பட்டன. படத்தின் கதைப்படி நாயகிக்கு அவளது முறைமாமனான வில்லனைக் கண்டாலே வெறுப்பாக வரும். எதனால் கதாநாயகிக்கு அவனைப் பிடிக்காமல் போனது என்பதற்கான காட்சி பாலிவுட் நடிகையின் வருகை காரணமாக புதிதாக மறுஉருவாக்கம் செய்யப்பட்டது.

"ஹீரோயின் குளிக்கும்போது சுவத்துல இருந்த ஒரு ஓட்டை வழியா வில்லன் பாக்கறான். அவன் பாக்கறதை ஹீரோயினும் பாத்துர்றா. அதனால அவளுக்கு வில்லனைப் பார்த்தாலே கோபம் வரும். அதுக்கப்புறம் ஒவ்வொரு தடவையும் வில்லன் ஹீரோயினைப் பார்க்கும்போதும் அவனுக்கு ஹீரோயின் குளிச்சது ஞாபகத்துக்கு வருது. இதுக்கு நாம ஹீரோயின் குளிக்கற கட் ஷாட்ஸ் போட்டுக்கலாம்..."

உடனே கதை இலாகாவில் இருந்த மற்றொருவர்,





"அப்ப... நாம ஹீரோயினுக்கும் வில்லனுக்கும் சீன்ஸ் இன்னும் கூடுதலா புடிச்சுரலாம்" என்றார் வாய் கொள்ளாச் சிரிப்புடன். இந்தக் கதை விவாதம் 2014ன் தொடக்கத்தில் நடந்தது.

"துச்சாதனனம் செய்யறாங்க'' என்று மஞ்சு போன்ற பெண்கள் வெடித்து சீறி 35 ஆண்டுகள் கழிந்த பின் நடக்கிற சம்பவம் இது. இந்த மாதிரியான 'துச்சாதன' கற்பனைகள் கேட்டு முகம் சுளிக்கிறவர்கள் திரைப்படத் துறைக்கும், லௌகிக வாழ்க்கைக்கும் ஒத்துவருவதில்லை என்று பேசப்படுகிற இந்தக் காலகட்டத்தை வைத்து பின்னோக்கிப் பார்க்கும்போது 'அவள் அப்படித்தான்' படத்தின் முக்கியத்துவம் நன்கு உணரமுடிகிறது..

படத்தில் அருண் எடுக்கிற ஆவணப்படத்திற்கான தலைப்பு பின்னாட்களில் பட்டிமன்ற மேடைகளிலும், கல்லூரி பேச்சுப் போட்டிகளிலும் வீராவேசமாக எடுத்தாளப்பட்ட 'பெண் சுதந்திரம்' குறித்ததுதான். அப்போதைய பின்னணியை வைத்துப் பார்க்கிறபோது அது அவசியமானதொரு பேசும்பொருளாகவும் இருந்திருக்கிறது.

ஆனால் ஒரு திரைப்படத்திற்குள் ஆவணப்படமாக்கலை ஒரு அங்கமாகக் கொண்டுவந்து அன்றைய காலகட்டத்திற் கான விவாதங்களை பெண்களை வைத்தே பேசவைத்த முயற்சி அசாதாரணமானது. அதிலும் கல்லூரிப் பெண்கள் எந்த விஷயத்தையும் பேசுவதற்குத் தயங்கிக் கொண்டிருக்க, படிப்பறிவு மறுக்கப்பட்ட பெண்கள் பளிச் பளிச்சென்று பேசுகிறார்கள். அதில் அவர்கள் வெளிப்படுத்தும் கருத்து முக்கியமானது.

'இப்பல்லாம் பொம்பளப் புள்ளைங்க பிளைட் ஓட்டுறாங்க, கார் ஓட்டுறாங்க, சைக்கிள் கூட ஓட்டுறாங்க... இப்பவும் அவங்க அடுப்படியிலே கெடக்கனுமா, வேலைக்குப் போகட்டும். போகணும் சார்...'' பெண்களின் ஒரு தலைமுறை அடுத்த தலைமுறையை உற்சாகப்படுத்துகிறது. நம்புகிறது. இப்போதுவரை இந்த நம்பிக்கைத் தொடரவும் செய்கிறது.

ருத்ரையாவிற்கு இப்படியான படத்தை எடுக்கலாம் என்கிற ஊக்கம் கிடைத்தது பிரெஞ்சு புதிய அலைப் படங்களைப் பார்த்துதான் என்று கேள்விப்பட்டிருக்கிறேன். தமிழ்த் திரைப்படங்களின் செயற்கைத்தனத்தையும் கதாநாயகர் களுக்குத் தரப்படுகிற முக்கியத்துவமும், வில்லன் என்றாலே பெண்களைக் கதறக் கதற... என்றெல்லாம் இருந்த கால கட்டத்தில் கிடைத்த போதாமையினால்தான் உலகத் திரைப்படங்கள் அவரைத் தன் பக்கம் ஈர்த்திருக்கும்.

அப்படிப்பட்ட ஒரு இயக்குனருக்கு காட்சி மூலமாக சொல்வதே சினிமா என்பது தெரியாமலா இருந்திருக்கும்? ஆனாலும் 'அவள் அப்படித்தான்' படத்தின் ஒவ்வொரு காட்சியுமே வார்த்தையில் தொடங்கி, வார்த்தையிலேயே முடிகின்றன. சில நேரங்களில் தொடர்பற்ற வலிந்து பேசக்கூடிய வசனங்கள். பேசுவதற்காகவே காட்சிகள் என்று அலுப்புத் தட்டுகின்றன.

ஆனாலும் ருத்ரையாவிற்கு நிறைய விஷயங்களைப் பற்றிச் சொல்ல வேண்டியிருந்திருக்கின்றன. அதனால்தான் திரைப்பட ஊடகம் காட்சிரீதியிலானது என்பதை நன்றாகத் தெரிந்து வைத்திருந்தும் அவரால் 'சொல்வதைத்' தடுக்க முடியாமல் போய்விட்டது.

'விதி' போன்ற படங்கள் அதன் வசனங்களுக்காவே பலமுறை வானொலியில் ஒலிபரப்பட்டது போல கண்ணை மூடி கேட்கிறபோது 'அவள் அப்படித்தான்' படமும் காட்சியைத் தொடர வேண்டிய அவசியம் இல்லாமல் மொத்தப் படமும் புரிகிறது.

ஆனால், இப்படி புரிகிறபோது நாம் தவறவிடுவது, ஒழுக்கங்கெட்ட வசனங்களை விபூதி பட்டை அணிந்து கொண்டு பேசும் தியாகுவின் முரணையும், மஞ்சுவின் வெகு இயல்பான உடல்மொழி போன்ற சில அம்சங்களையும் என்பதை என்றும் மறக்கக் கூடாது.

ருத்ரையாவினால் தொடர்ந்து முதிர்ச்சியான இதுபோன்ற படங்களைத் தந்திருக்க முடியும். 'அவள் அப்படித்தான்' படத்தையும் தாண்டி அவரால் பயணப்பட்டிருக்க முடியும். ஏன் அவ்வாறு நிகழவில்லை என்பது தெரியவில்லை. இதனால் இழப்பு அவருக்கு மட்டுமானதாக இல்லை, தேர்ந்த காட்சிகளைப் படத்தில் தொடர விரும்புகிற இயக்குனர் களுக்கும், அதற்காக காத்திருக்கும் ரசிகர்களுக்கும் சேர்த்துதான்

படங்கள்: ஞானம்

Owned & Published by: V.M.S. Subagunarajan, Published from 16/25, Ramaniyam Anantha Kuteer, IInd Seaward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 041.
Ph: 044 4202 0386, Printed by S. Rajan at Barani Offset Printers, 77, Venkatathiri Street, Kosapet, Chennai 600 012.

Editor: V.M.S. Subagunarajan

ARUNAI ENGINEERING COLLEGE

COURSES OFFERED

BACHELOR OF ENGINEERING

- Mechanical Engineering
- Computer Science and Engineering
- Electrical and Electronics Engineering
- Electronics and Communication Engineering
- Electronics and Instrumentation Engineering
- Civil Engineering

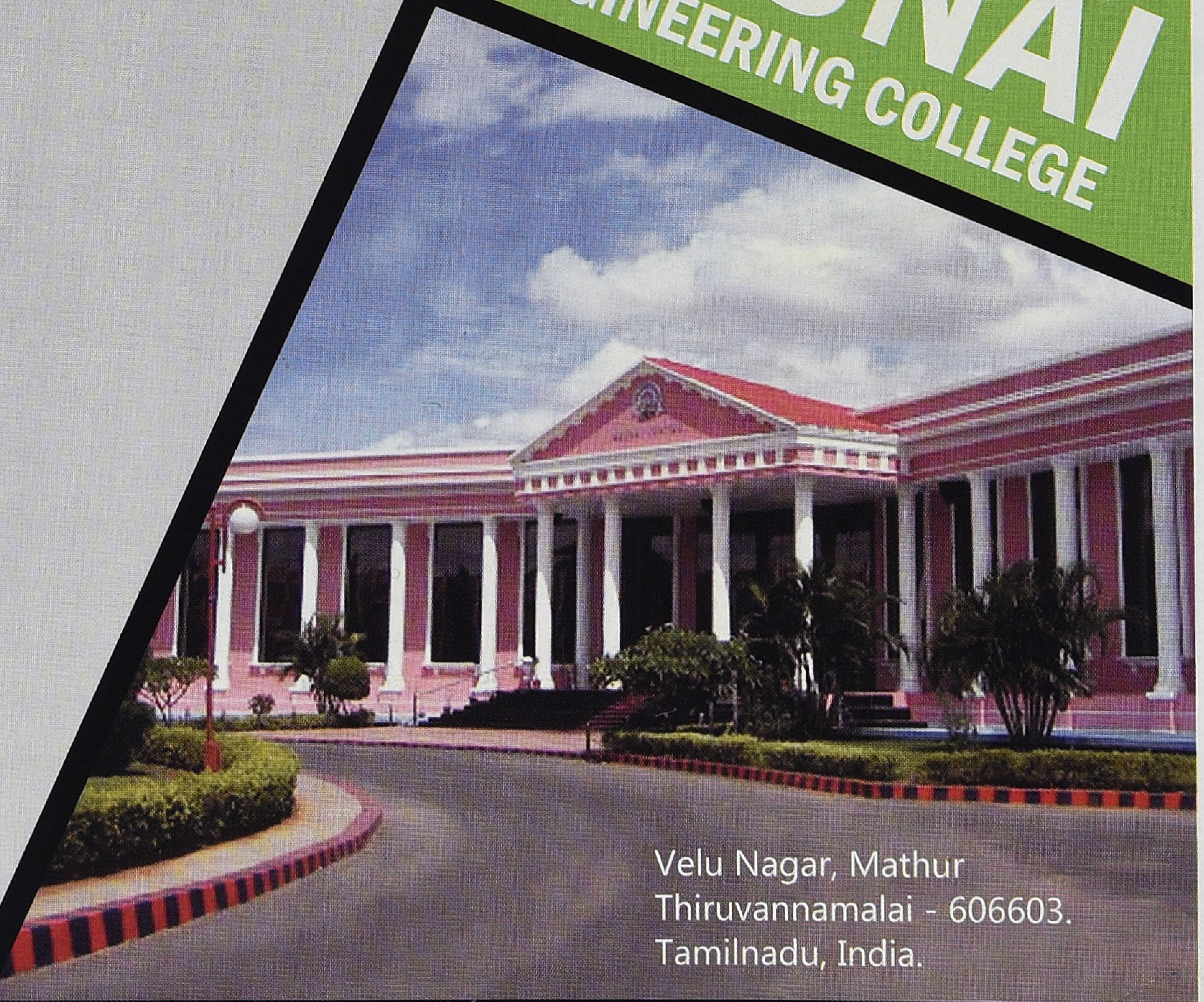
BACHELOR OF TECHNOLOGY

- Information Technology
- Chemical Engineering
- Industrial Bio Technology

MASTER OF ENGINEERING

- CAD / CAM
- Computer Science
- Applied Electronics
- Power Electronics & Drives
- Master of Computer Applications

- MCA



Velu Nagar, Mathur
Thiruvannamalai - 606603.
Tamilnadu, India.

Phone No. +91 4175 255101 | 255102 | 255103

Email: arunai@md2.vsnl.in

KAATCHIPPIZHAI Tamil Monthly December 2014 | RNI No.TNTAM/2013/48864 | TNTAM 20847-23.10.2012
Postal Registration No.TN/CC(S)DN/464/13-15 | Date of Published 28.11.2014